ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Рклама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Сегодняшняя социальная и культурная реальность подсказала тему, которая стала одной из основных в этом номере. Религия, вера, церковь в современном российском обществе — в разных аспектах мы рассматриваем встающую за этой темой проблематику, актуальность которой для всех очевидна. Открывает номер острый аналитический разговор трех известных историков и публицистов: академика РАН Юрия Пивоварова, заместителя главного редактора журнала «Отечественные записки» Никиты Соколова и главного редактора «Стрим-ТВ» Анатолия Голубовского. В «Разборах» мы публикуем исследование Льва Карахана, посвященное трактовке религиозных мотивов «Фауста» Александром Сокуровым и Юрием Арабовым, вдохновленное этим же фильмом эссе Романа Перельштейна, а также киноведческий очерк Евгения Майзеля.

Второй важный сюжет — прошедшие фестивали: Анапа, Выборг, Карловы Вары, Локарно. Здесь особое внимание мы обратили на постимперскую проблематику в киноискусстве бывших советских республик, что нашло отражение и в дискуссии, состоявшейся на «Киношоке», и в сценарии Мумина Шакирова «Восточный экспресс».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ — НИКИТА СОКОЛОВ — ЮРИЙ ПИВОВАРОВ
Церковь потеряла свой шанс

РЕПЕРТУАР

23
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Сказки народов б. СССР
Анапа-2012

30
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Там, где сошлись Запад и Восток
«Замок спящих бабочек», режиссер Альгимантас Пуйпа

35
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
За границами шока
Анапа-2012. Программа «Границы шока»

39
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
С видами на российское кино
Выборг-2012

45
НИНА ЦЫРКУН
Врачебная практика
«Доктор», режиссер Владимир Панков

49
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Презрение, или Odnazhde v Rossii
«Энтропия», режиссер Мария Саакян

52
ЕЛЕНА СТИШОВА
Карловы Вары. Перезагрузка
Карловы Вары—2012

57
ВЛАДИМИР ЛУКИН
Камерный авангард
Локарно-2012

КОММЕНТАРИИ

63
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Темная сторона свободы

67
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Советы путешественнику

71
АЛЕКСЕЙ СМИРНОВ
Сказки братьев Коэн

ПУБЛИКАЦИИ

77
Прок от «Киношока»
Анапа-2012. «Круглый стол»

ИМЕНА

89
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Перекрестки и тупики
7½ фильмов Эдварда Янга
Портрет режиссера

103
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Леопард и бронтозавр
Кино эпохи классического Голливуда
«Воспитание крошки», режиссер Хоуард Хоукс

РАЗБОРЫ

111
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Всюду Бог?
Пробные заметки о религиозном кино

118
ЛЕВ КАРАХАН
В поисках утраченной метафизики
«Фауст», режиссер Александр Сокуров

129
РОМАН ПЕРЕЛЬШТЕЙН
Ад — дело рук человека
«Фауст», режиссер Александр Сокуров

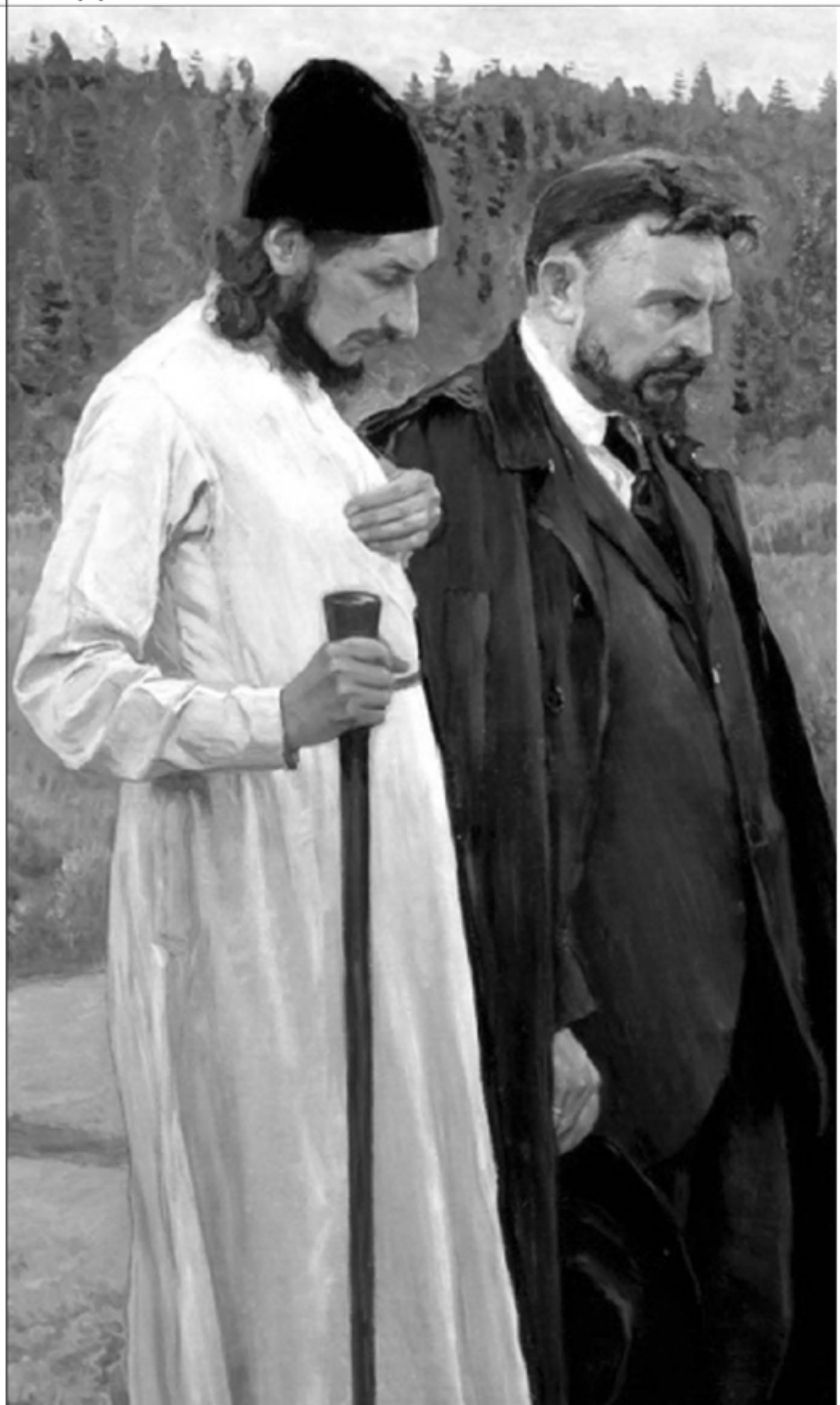
ЧТЕНИЕ

135
МУМИН ШАКИРОВ
Восточный экспресс
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

174



Михаил Нестеров. «Философы». П.А.Флоренский и С.Н.Булгаков. 1917

АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ — НИКИТА СОКОЛОВ — ЮРИЙ ПИВОВАРОВ

Церковь потеряла свой шанс

Анатолий Голубовский. Мы встретились, чтобы обсудить, как в истории развивались отношения между церковью, властью, государством, обществом. Какие существуют модели таких связей? В каких обстоятельствах конфликт между этими сторонами обостряется, а в каких возникает гармония? Все это нужно, я думаю, прежде всего для понимания сегодняшней — необыкновенно горячей — ситуации и для прогнозирования, или, скорее, подготовки к будущему, чреватому неожиданностями и сюрпризами. Нынешние события и сюжеты ведь тоже для большинства оказались сюрпризом. Вот, например, письмо, адресованное академику Пивоварову: «Уважаемый Юрий Сергеевич, организационный комитет российской Партии десяти заповедей...» Дальше не буду читать. Как это связано с нашей темой, пока не очень понятно, но очевидно, что связь есть.

Никита Соколов. Отношения церкви с государством в России никогда не были стабильными. Первоначально образцом для этих отношений служила византийская симфония. Уже при князе Владимире мы видим лучшие примеры этой симфонии, когда государственная власть не вступает в дела церковной иерархии, а действует в социальном поле, занимается благотворительностью, образованием и т.п. Но довольно скоро эта симфония разрушилась: уже в удельный период светская княжеская власть начала активно использовать церковный авторитет — а он был высок, несмотря на довольно суеверное население. Церковь была самостоятельным, чрезвычайно важным институтом, который в известном смысле выступал совестью нации. Право епископа «печаловаться» — последним его пытался употребить в дело митрополит Филипп при Иване Грозном, за что и пострадал, — это право указать светской власти, что она действует неправильно, не по-христиански. Но постепенно, со времен Андрея Боголюбского, начинается подчинение церковной организации интересам светской власти. Князья вмешиваются в постановления епископов, смещают их по своей прихоти. В середине XV века, после того как была разорвана, по инициативе московского князя, Флорентийская церковная уния, власть выступила инициатором окончательного раскола с Римом и церковь оказалась от нее в зависимом положении. Что вызвало соответствующую реакцию: истинные верующие христиане двинулись подальше от города. Начинается скитское движение, возникают знаменитые скиты заволжских старцев в тогдашней совершенно дикой глуши. Они хотели блюсти христианское учение, придерживаться нестяжания и никаких властных полномочий не освящать церковным авторитетом. Очень характерен ответ Сергия Радонежского на просьбы занять митрополичий престол: нет, не просите, никогда.

Решающий шаг в процессе огосударствления церкви был совершен в XVI веке: тогда завершилась полемика между нестяжателями и иосифлянами и цер-

ковь окончательно выбрала путь богатства. Пользуясь богатствами в миру, она могла делать что-то полезное и влиять, но при этом она подчинялась светской власти, не претендовала на автономный авторитет. При Петре I уже была совершена последняя техническая операция — замена патриарха синодом и юридическая констатация того факта, что церковь сделалась государственным департаментом по духовным делам.

Юрий Пивоваров. Я могу прокомментировать и кое-что добавить. Полагаю, что сегодняшнее обостренное внимание к этим темам больше связано с нынешней ситуацией в обществе. И это правильно. Потому что все общества, которые выходили, условно говоря, из каких-то — не люблю это слово, но тем не менее — тоталитарных рамок, делали это с помощью церкви. Так, в конце 40-х — в 50-х годах в Западной Германии и католическая, и протестантская церковь сыграли огромную роль в создании демократического правового социального государства. Мы знаем и про Польшу, и про роль церкви в Испании, Португалии, в целом ряде стран. А в России этого не произошло — церковь не помогла становлению демократии, если говорить совсем просто. Это драматично и очень чувствительно для той части прихожан Русской православной церкви, которые идентифицируют себя не только как православные, но и как либералы, европейцы, современные люди и так далее.

Что касается нашей истории, все было очень точно сказано Никитой. Я только хотел кое-что добавить. Да, конечно, эта симфония действительно взята из Византии, и смысл ее заключался в том, что император уступает первенство, или, как писал о. Сергий Булгаков, «подклоняется под сень креста», патриарху в духовных делах, а в светских — наоборот. То есть каждый оставляет друг другу поле для деятельности. Но проблема заключалась в том, что в реальной политике все равно сильнее тот, у кого больше возможностей, ресурсов. А их было больше у императора. И даже в самой Византии эта симфония была скорее некоей идеальной моделью, нежели реальной практикой. К тому же, что очень важно, их дворцы — императора и патриарха — находились рядом: в случае чего прийти вооруженным стражникам ничего не стоило. В Риме, в Римско-католической церкви, возникла совершенно другая модель — модель двух мечей. Один меч — духовная власть, другой — светская. Причем хочу подчеркнуть — они были пространственно разделены. Одна власть в Риме, другая — в имперских городах, поскольку у Священной Римской империи германской нации не было единой столицы, а были имперские города и прийти друг за другом было очень сложно. Кстати, политологи считают, что это одна из причин европейской демократии — человек получил право выбора. У него была возможность взять себе преимущественную идентичность. И вот этот момент выбора — нерв демократии, то, из чего она может вырасти. То есть с самого начала мы взяли эту византийскую традицию, и она оказалась идеальной, замечательной, может, даже более совершенной, чем модель европейская. Но...

Проблема нашей церкви заключается в том, что мы-то взяли христианство у Византии, да только откуда мы его взяли? Из Болгарии — на болгарском языке, сейчас он называется церковнославянским. Тем самым Россия, как всегда, сделала один шаг, условно говоря, в Европу, поскольку христианская цивилизация — это европейская цивилизация, а другой шаг — нет, не сделала. Не на греческом языке мы взяли христианство, а на болгарском. То есть мы не присоединились полностью к одному из двух главных тогда культурных потоков (латынь, греческий). О. Георгий Флоровский в своей гениальной книге «Пути русского богословия» 1937 года говорит, что в России не было того, что было в Риме: там христианство проросло из хижин во дворцы, а у нас было спущено из дворцов в хижины, и, понятно, на языке близком. И такая мгновенная христианизация оказалась очень поверхностной.

Для нашего духовного развития огромное значение имеет следующее обстоятельство. Дело в том, что, когда мейнстрим русской истории из Киева перемещается сюда, на северо-восток, в ростово-суздальские и владимирские

земли, а потом в Москву, мы перестаем быть цивилизацией городов — мы становимся цивилизацией вроде бы деревни, но на самом деле леса. По подсчетам современных историков, до середины XV века подавляющее большинство древних русичей, наших предков, жили в лесах, они фактически не были под властью ни государства, ни церкви. В таких условиях сохранялся мощнейший языческий субстрат. Прекрасный тому пример есть в фильме Тарковского «Андрей Рублев». Там показана ночь на Ивана Купала — с 6 на 7 июля, причем можно точно атрибутировать время, это год нашествия Едигея — 1408-й.

Кузьма Петров-Водкин. «Богоматерь Умягчения злых сердец». 1914—1915

И то, что видит монах Андрей, — совершенно не христианские, а языческие вещи. А ведь после крещения Руси прошло уже столько столетий. Но это была норма, причем эту норму фиксируют и в XIX веке...

Еще одна важная тема. В XV—XVI веках русская церковь фактически уходит из-под власти константинопольской (патриархия формально остается до конца XVI века). Иными словами, наша церковь была «национализирована» — не в принятом сегодня экономическом смысле, а в том, о котором говорил Никита. В 1448 году на соборе русских епископов избранный митрополитом Иона клянется, что церковь будет всегда верна святой русской земле. Начинается, по сути, языческое обожествление почвы, и церковь «национализируется».

Напомню: каждая православная церковь, включая русскую, практически равна политическим границам. Румынская, греческая, болгарская, сербская. После распада Советского Союза выделяются украинская церковь и т.д. Вот такое совпадение национально-государственного и церковного управления — это страшно для независимости и силы церкви. Потому что католическая церковь что в Уругвае, что в Литве: этот наднациональный, надгосударственный характер католической церкви очень важен. Мы ничего не ругаем, мы лишь констатируем какие-то вещи.

Что еще очень важно — поражение нестяжателей. Нестяжательская линия была еще связана с паламизмом, с учением Григория Палама, которое

пришло из Византии, такое «экзистенциальное» движение, хотя и направленное против Возрождения. Конечно, поражение было драматическим. Поначалу Иван III качнулся в сторону нестяжателей, испугавшись Иосифа Волоцкого как конкурента за власть. Но потом государство поддержало иосифлян. Хочу сказать о двух замечательных деятелях нашей церкви. Митрополит Филипп, мужественно восставший против кровавого безумия Ивана Грозного, принял мученическую смерть. И патриарх Гермоген, также мученически погибший, сыграл огромную роль во времена Смуты. Вообще во многом церковь тогда спасла Россию. А также мы должны помнить, что церковь долгое время была единственной общерусской организацией...

А.Голубовский. Притом единственным функционировавшим институтом.

Ю.Пивоваров. Об этом тоже надо помнить. При этом не забудем: церковь с ходу пошла на коллаборацию с завоевателями-монголами. Уже в 60-е годы XIII века в русских церквах стали молиться за «белого русского царя» — это монгольский хан. И Дмитрий Донской вышел на Куликово поле, чтобы бороться за сохранение легитимности чингизидовского государства, поскольку Мамай был не чингизид и не имел права на власть в Орде. То есть вот какая штука — золотой период церковь прожила под монголами. Как только русскими царями стали этнические русские, когда, как говорил Г.В.Федотов, ханская ставка была перенесена в Кремль, власть сразу же увидела в церкви своеобразного конкурента. Самодержавию не нужна была церковь как еще один властный институт.

Был в истории церкви один важнейший момент, ключевое событие — это раскол. Сейчас я хочу сказать о расколе не то, что обычно говорится, а то, о чем в свое время потрясающе умно написал Г.М.Прохоров, питерский историк. Речь идет о том, что именно в расколе были созданы все ментальные, как сейчас говорят студенты, основы для будущего петровского переворота. То, что называется «идея прогресса». В чем был смысл? Оказалось, что раньше делали ошибки, а сейчас можно исправить. Это полное изменение ситуации, потому что христианская историософия — это из рая в ад, кончается все плохо. Здесь все перевернулось. И перед секуляризацией Петра, перед тем, как церковь стала департаментом по вероисповеданиям, в самой церкви произошла революция сознания. Никон и никониане принесли в Россию, сами того не желая, более современный тип сознания по сравнению с тем, традиционалистским. Это очень интересный момент.

А.Голубовский. Более современный в одном очень важном аспекте, надо подчеркнуть, — в отношении к символике и ритуалу.

Ю.Пивоваров. Нет, не только. Г.М.Прохоров говорит: как только в сознании русского человека появилась эта идея, что «вчера мы ошиблись, а сегодня все можно изменить»... В чем идея прогресса? Вчера было плохо, сегодня лучше, а послезавтра будет совсем хорошо. До этого считалось наоборот: чем дальше мы удаляемся от рая, от Адама и Евы, тем становимся хуже и хуже — христианская пессимистическая философия истории. Здесь же все поменялось — она стала прогрессистской, как в Новое время на Западе. Никон ничего этого не знал, никогда не думал об этом. Здесь работают какие-то другие силы истории. Это очень важный момент.

А.Голубовский. Движение в эту сторону, видимо, было неизбежным.

Н.Соколов. Культурное движение после Смуты — точно в сторону Европы.

Ю.Пивоваров. Ключевский пишет, что мы прожили XVII век не в западных мыслях, но в мыслях о Западе. Ну конечно.

А.Голубовский. И главная претензия протопопа Аввакума — лидера старообрядцев: «О, Русь, за что же тебе хотелось европейского обычая?»

Ю.Пивоваров. И также Аввакум обвиняет никониан в том, что пишут на иконах Христа «яко немчина пузатого», с саблей на боку. Обвиняет именно в этой европейской телесности, говоря современным языком, материализме. Никон, по сути, был второй государь. А Филарет? Тоже государь. История сложнее всех этих симфоний. Когда появляются мощные люди... Вот как сейчас, между про-

чим. Ведь Кирилл по своим повадкам очень напоминает всех этих Филаретов, Никонов и так далее. Это сильный человек, харизматический.

А.Голубовский. И вот «харизматический человек» Кирилл пытается каким-то образом подогнать под себя историю взаимоотношений церкви и общества. В недавней проповеди в день памяти святителя Иова, первого Патриарха всея Руси, произнесенной в Успенском соборе Московского Кремля, патриарх, в просвещенности которого сомнений не возникает, допустил, не побоюсь этого слова, передергивания, которые повергли в некоторый ужас многих православных интеллектуалов. В тексте Кирилла множество странностей. Например, вот это: «В то время когда Святая Русь находилась на гребне своей славы, когда после многих усилий царя Ивана IV Грозного страна наша превратилась в централизованное и мощное государство, признанное всей Европой и всем миром, — возвышение Руси сопровождалось и возвышением Русской Церкви».

Ю.Пивоваров. Это не так. Мы все знаем, что Грозный разорил страну в Ливонской войне...

А.Голубовский. Я прошу поразмышлять о том, почему патриарх решил исказить историю именно так, как он это сделал, а не как-то иначе. По поводу патриарха Иова Кирилл говорит: «И покуда хватало сил у Святейшего, он защищал законный государственный строй, пытался преодолеть разномыслия в светской элите, поддерживал пусть и не очень популярного, но законного царя Василия Шуйского, понимая, что наличие законной власти есть непременное условие мира, благополучия и стабильного развития общества. Но царь Василий Шуйский был низвергнут, и бояре приняли в качестве царя не просто ставленника иноземной державы, но прямого проводника иноземного влияния и иноземной власти на Русскую землю». Имеется в виду Лжедмитрий.

Ю.Пивоваров. Так ведь Шуйский свергнул Лжедмитрия.

А.Голубовский. Совершенно верно.

Ю.Пивоваров. Володя Легойда[1] там недоглядел.

А.Голубовский. Он или кто-то еще. Я не сомневаюсь, что и те, кто недоглядел, и патриарх, конечно, в курсе, в какой последовательности все происходило.

Я вижу здесь идеологему, согласно которой светская власть до тех пор власть, пока ее поддерживает власть духовная. А в тот момент, когда духовная власть прекращает ее поддерживать, сыплется все. Тут, на мой взгляд, ключевыми являются слова о том, что Василий Шуйский — «не очень популярный, но законный царь». И что его поддержка есть поддержка легитимности как таковой.

Ю.Пивоваров. Как можно комментировать эти слова патриарха?

А.Голубовский. Можно вообще не комментировать.

Ю.Пивоваров. Я имею в виду, как их можно комментировать в рамках и в контексте нашей темы? Я не знаю, в каком контексте это было сказано патриархом, но то, что вы процитировали, — это исторические ошибки. Кстати говоря, это не третьестепенное дело. Либо люди не знают — и тогда это подтверждает предположение некоторых «русофобов» об удручающе низком интеллектуальном, образовательном уровне и нашей церкви, и нашего общества. Но если поверить, что этого не знали, а поверить трудно, то тогда это очень странная позиция. На кого она, собственно, рассчитана? Ведь в обществе достаточно сведущих людей. Это же курам на смех — эти утверждения. Даже не по идеологической линии, а по линии фактической.

А.Голубовский. Я считаю, что проповедь в память патриарха Иова была адресована непосредственно нынешней светской власти. Очевидно, что и речь Святейшего в МГУ 28 сентября была рассчитана не на студентов — с молоды-

---

[1] Владимир Легойда — председатель Синодального информационного отдела Московского Патриархата РПЦ, главный редактор журнала «Фома».

ми людьми таким суконным языком разговаривать бесполезно. Новоиспеченный почетный доктор МГУ сообщал власти, что, во-первых, ее легитимность должна быть непременно подкреплена благословением церкви (иначе — крах), а во-вторых, что православная Россия власть не выдаст: «Представление о государстве как о божественном установлении, священном институте, защищающем высшую правду и справедливость, глубоко укоренено в сознании нашего народа». Для верности патриарх еще шуганул оппозиционеров и протестующих авторитетом апостола Павла: «Противящийся власти противится Божиему установлению». Понятно, что эти тезисы антиконституционны, поскольку согласно Основному закону «носителем суверенитета и единственным источником власти в Российской Федерации является ее многонациональный народ». Ясно, что они противоречат утверждению патриарха о России как «части европейской цивилизации», во всяком случае, в ее современном виде, определяемом верховенством закона и прав человека. Но в интересах политических игр патриарху нужно было убедить власть в ее несменяемости через демократические процедуры — в связи с тем, что она есть «божественное установление». Вообще-то, это работа с очень архаической и совершенно не актуальной в «европейском контексте» византийской моделью взаимоотношений государства и церкви, которую начал активно эксплуатировать архимандрит Тихон (Шевкунов) в известном фильме «Византийский урок». Уверен, что в аудитории МГУ не было ни одного молодого человека, который бы верил в современную российскую власть и власть вообще как в «божественное установление». Сомнительно, что таких людей много и за ее пределами, особенно в ситуации падения рейтинга доверия Путину до исторического минимума в 42 процента. Так что патриарх не только наставляет президента, но и ободряет его, удерживает от греха уныния. История искажается и фальсифицируется для того, чтобы идея утверждения легитимности через поддержку властью духовной в лице патриарха была воспринята начальниками. Там ведь, наверху, сидят вполне невежественные люди, они книжек не читали, чтобы что-то понять и почувствовать, они должны услышать знакомые имена или даже просто слова знакомые.

Ю.Пивоваров. Возможно, но это неосмотрительно. Потому что у той же власти есть советники, которые, какие бы они ни были с моральной точки зрения, не дураки.

А.Голубовский. Естественно.

Ю.Пивоваров. Далее. Что касается апелляции вообще к Ивану Грозному — это очень важно: это именно тот царь, который принес Русской православной церкви неисчислимые беды, мы это знаем. Он вообще дискредитировал русскую историю. Смута, все ее последствия... По поводу того, что «Шуйский — непопулярный, но законный...». Как раз по поводу законности историки спорят...

Н.Соколов. Он был непопулярен, потому что сомнительна была законность его избрания.

Ю.Пивоваров. Что же касается самого Шуйского, это человек, который как раз не должен нравиться современным властям, потому что он пошел по пути самоограничения своей власти. Известна подкрестная запись Шуйского, где просто де-юре произошло ограничение абсолютной монархии, самодержавия. И в этом смысле, я думаю, певцам сегодняшней вертикали власти фигура Василия Шуйского никак не должна нравиться. Он точно непопулярен.

Но мы ведь забыли еще об одной очень важной русской традиции. Вот теория Филофея — она же говорит не только о том, что Москва — Третий Рим, а четвертому не быть, что мы — хранители последних истинных ценностей православия и так далее. А кто, собственно, внутри Москвы являлся хранителем церкви? Царь. Он один. То есть после Филофея русский царь становится царем-священником, фактически сакральной фигурой. О. Сергий Булгаков говорит о нем, что это «ходячая икона». Плюс все эти миропомазания, венчание на царство и прочее, взятое из Византии, а Византией — частично из Ев-

ропы. Все это вместе делает фигуру русского царя совершенно абсолютной. Это не просто абсолютная власть физическая, как в Орде, это и сакральная власть. И в этом смысле русская традиция соединяет власть государственную, политическую, юридическую и сакральную. Причем это было — в смятом виде — и у большевиков: члены Политбюро и генсеки — это всегда «выдающиеся теоретики марксизма-ленинизма», а не только верховные главнокомандующие, у которых есть ящик с ядерным оружием, — такой секулярный вариант. То же самое и сегодня. Я сам по телевизору видел в 1996 году, как

«Андрей Рублев», режиссер Андрей Тарковский

в Сергиевом Посаде — тогда был еще патриарх Алексий — Ельцин вышел и говорит: я — президент от Бога. Пусть это была некая ухмылка «веселого» человека, сиюминутная шутка, но по сути...

Вот и Путин говорит, что в России глава государства — человек, который отвечает за все. «За все» — это в том числе и за некие сакральные дела. И в этом смысле Кирилл, между прочим, является потенциальным соперником президента. Вот какая конфигурация выстраивается. С одной стороны, власть хочет подкрепить себя православной идеологией — вместо ушедшей коммунистической, поскольку свято место пусто не бывает и какая-то идентичность нужна, а с другой — сейчас власть, так заигрывая с церковью, может получить очень сильного конкурента. Потому что все эти Иосифы Волоцкие, все эти Никоны тоже хотят быть государями. Это надо иметь в виду. Кстати, для России такая конкуренция будет хороша. Это будет политический плюрализм, политический выбор. Это лучше, чем унылое однообразие.

Н.Соколов. Наличие нескольких центров силы всегда помогало демократизации общества.

Ю.Пивоваров. Это я и имею в виду. Во всяком случае, шанс такой есть.

А.Голубовский. А кому будет хорошо? В каком смысле?

Ю.Пивоваров. Поскольку у нас нет политической конкуренции, партийной, церковь может создать хотя бы какую-то конкуренцию.

А.Голубовский. На мой взгляд, такая конкуренция уже началась и все, что происходит, как раз свидетельствует об этом. Я в данном случае имею в виду даже не отдельные скандалы, а какие-то высказывания и действия, связанные с целесообразностью или нецелесообразностью возникновения православной партии, когда первые лица государства комментируют то, что еще не произошло, но, вполне возможно, произойдет, с их точки зрения. Кроме того, меня очень интересует вот еще какое обстоятельство всех этих взаимоотношений.

Мы все-таки больше говорили о конфликте и связях институций церкви и власти в тех или иных ее видах. Но существует еще и общество, которое бывает в больших или меньших масштабах охвачено тем, что принято называть приходской жизнью. Сейчас во всех дискуссиях, которые ведутся по поводу разных скандалов, неизбежно речь заходит о том, что приходская жизнь в Русской православной церкви как-то вообще оторвана от интриг и склок. И вовлекается в них, например, когда священники зачитывают в храме что-то, что якобы спущено им откуда-то из Патриархии, и прихожане должны что-то под-

Михаил Нестеров. «Святая Русь». 1905

писывать или не подписывать. Во всяком случае, их как-то информируют о том, что церкви угрожает опасность или что «кощунники» сотворили что-то, нужно объединяться, высказываться по каким-то поводам. И когда мы говорим о расколе... Понятно, что то, что происходило с церковью в тот момент, затронуло абсолютно каждого православного. Приходская жизнь была абсолютно вовлечена в то, что происходило.

Н.Соколов. В этом смысле показателен эпизод 1681 года, на Крещение. Когда все духовенство и власти из Кремля вышли на реку к иордани, старообрядцы вымазали дегтем кремлевские соборы и разбрасывали там листовки.

А.Голубовский. Кто были эти люди?

Н.Соколов. Простые, рядовые прихожане, иерархически не высоко стоящие. И тогда раскол проник в самую толщу церкви, церковного народа, это безусловно. Что происходит сейчас в глубине церковного народа, не очень понятно. Потому что имперская традиция такова, а в советское время это только закрепилось, — церковь, в общем, военизированная организация, скованная чрезвычайно жесткой дисциплиной. Сейчас у нас нет достаточных источников, чтобы судить о том, что там происходит, в том числе потому, что никто из рядовых служителей церкви не решается как-то это комментировать.

Ю.Пивоваров. По поводу приходской жизни. С одной стороны, семьдесят лет государственного атеизма, с другой — как-то приходская жизнь сохранялась. Я крестился в 1974 году (меня крестил священник Дмитрий Дудко на своей квартире 7 ноября). С этого момента я наблюдал приходскую жизнь. И на-

до сказать, она была очень разной, многое зависело и от священника, и от места. В каких-то храмах Москвы или Ленинграда, куда ходила интеллигентная публика, «сдобренная» традиционными бабушками, была приходская жизнь — очень интенсивная, глубокая, духовная. КГБ пытался туда вторгаться, но тем не менее... Однако в целом говорить о феномене приходской жизни в большой России просто трудно. Я не социолог религии, но, насколько я понимаю, по-настоящему церковных людей у нас очень мало.

А.Голубовский. Что-то вокруг 5 процентов.

Снос храма Христа Спасителя. Детали оформления. 1931

Ю.Пивоваров. Вот видите. Хотя, конечно, и это очень важно. Но, во-первых, их немного; во-вторых, все зависит от прихода. К тому же и в самой церкви людей харизматического, яркого характера — не важно даже, в какую сторону он направлен, — очень мало. Ведь церковь — тоже «выходец» из советской системы. Я имею в виду людей — человеческий материал-то тот же самый. А мы видим, что в современной политике, в науке, образовании, литературе и так далее ярких звезд нет. Думаю, это связано с общим состоянием страны. И церковь в этом смысле, даже претендуя на какую-то серьезную роль, не может не видеть, что кадров не хватает. Людей талантливых, энергичных.

Россия — надломленная, уставшая, надорвавшаяся страна после XX столетия. Думаю, это относится и к церкви. Хотя внешне она на подъеме — она строит, она на экранах телевизоров, в Интернете, имеет яркого вождя, но основная масса... Это касается и приходской жизни — она везде очень разная, но, безусловно, подавляющая часть прихожан — это люди, настроенные консервативно, в интенции — националистически. Это соединение русского патриотизма определенного толка, русского национализма и церковно-религиозной практики произошло. Хотя мои наблюдения — наблюдения дилетанта. Не знаю, что сказали бы социологи.

Н.Соколов. Когда-то эту спайку выдумал гениальный Карамзин — «православие, самодержавие, народность». Это очень сильная идеологема.

Ю.Пивоваров. Вообще-то, это выдумал Сергей Семенович Уваров в 1832 году.

Н.Соколов. Уваров позаимствовал у Карамзина.

Ю.Пивоваров. Нет. У Карамзина не было этой формулы, Уваров ее сочинил случайно, в отчете для Министерства просвещения, и это был прямой ответ девизу «Свобода, равенство, братство», как бы «наша триада — на вашу триаду». В интенции Карамзин, конечно, был, но эта формула принадлежит графу Уварову.

Н.Соколов. Ну да, формула уваровская, идея — Карамзина.

Ю.Пивоваров. Кстати, эта идеология при всей ее реакционности, говоря старым языком, во многом отвечает реальности. Россия как была самодержавной страной, так ею и осталась. Разве генсекство было не самодержавным? Разве президентство в России не самодержавно? Народность — это редукция высоких форм культуры к низким. Разве у нас это не видно? Вся постсоветская массовая культура! Я не говорю, что я поклонник этой формулы, я говорю, что она во многом отражает российскую реальность.

Н.Соколов. Некоторые энтузиасты этой схемы утверждают, что в ней, собственно, и заключается особость России, что, расставшись с этой формулой, Россия утратит собственное историческое и культурное лицо.

Ю.Пивоваров. Это не так. Помните, кстати, что Сергей Соловьев сказал: «православие» сочинил неверующий, атеист, «самодержавие» — республиканец, а «народность» — человек, не прочитавший ни одной книги на русском языке. Внутренняя лживость этой идеологии очевидна.

А.Голубовский. Это такая абсолютно операциональная формула: попытка упростить сложное.

Н.Соколов. Не просто упростить сложное, а перекрыть все возможные способы модернизации, то есть усложнения социума.

А.Голубовский. Да. Потому что сложные отношения и до раскола, и во время раскола, и после него, и новгородское всякое усложнение общественной жизни — оно, конечно, во благо. Вы сами говорили о том, что, когда возни-

Очередь к Поясу Пресвятой Богородицы. 2011

кают какие-то дополнительные центры силы, это все благотворно, способствует развитию...

Ю.Пивоваров. Так рассуждают только «безродные космополиты, жидомасоны, агенты западного влияния. Истинно русские люди так не рассуждают».

А.Голубовский. Не рассуждают. И вот возникает, я бы сказал, такая «смирительная рубашка», у которой два рукава...

Ю.Пивоваров. Конечно, все эти модели имеют запретительную функцию.

А.Голубовский. Модель «православие, самодержавие, народность» запрещает все остальное, это абсолютно ограничительная схема. И все равно, несмотря на то что она возникла, сложность-то осталась. Запретить можно все что угодно, а сложность остается. И потому есть обновленцы...

Н.Соколов. Очень мощное движение зародилось в начале XX века.

Ю.Пивоваров. Русское религиозное возрождение, высокая философия.

Н.Соколов. Появление, наконец, множества русских богословов, чего раньше не бывало.

А.Голубовский. Да и приходская жизнь в советские времена — чрезвычайно сложное явление. И если к этому еще прибавить все то, что происходило на оккупированных территориях во время второй мировой войны, — сверхсложные процессы, попытки отрефлексировать которые только в последнее время возникли в кинематографе. Я имею в виду фильм Владимира Хотиненко «Поп». А больше и нет ничего про это. И книжек нет. Коллаборационизм вообще сверхсложное явление, а церковный коллаборационизм — просто необозримо сложное. А в 60-е, 70-е, 80-е годы это и религиозные диссидентские кружки. Вообще, православное диссидентство — целое направление общественной мысли, очень сильно повлиявшее на умы.

Н.Соколов. Да, в 70-е годы XX века был очень сильный приток либерально мыслящей молодежи в церковь. И как раз с церковью многие тогда связывали некоторые надежды на оздоровление и обновление общества.

Ю.Пивоваров. Я могу сказать, что для моего поколения церковь — даже в том виде, в каком она существовала, — была альтернативой наличному господствующему советскому. Был еще Запад, куда мы не ездили и которого мы не знали, поскольку это было невозможно. Мы читали западные книжки с молодости, зная какие-то иностранные языки, и многому там учились. Но это было заочное учение, это был такой Марс — фильмы и книжки. А церковь была здесь, и для нас она — хотели мы того или нет — была альтернативой навязанному нам статус-кво. Кстати, для многих людей потом была психологическая травма: когда все стало возможно, доступно, оказалось, что церковь — не альтернатива.

Н.Соколов. Да, очевидный любому наблюдателю из современного общества факт: те надежды, которые с 70-х годов возлагали на церковную организацию — что она сделается неким нравственным камертоном общества и уж после падения советского режима точно станет его совестью, о чем мечтал Шмеман, — не оправдались.

Ю.Пивоваров. Я помню Пасху, кажется, 1974 года (может быть, ошибаюсь), когда отец Дмитрий Дудко — это еще не тот человек, который потом окормлял прохановский «День» (теперь «Завтра»), это был еще другой человек...

Н.Соколов. ...это, по-моему, в 90-е с ним случилось...

Ю.Пивоваров. ...да. А в 1974 году он был настоятелем храма на Преображенке. И на Пасху собралось огромное количество людей, было много иностранных журналистов, было много гэбэшников, мы это видели. И все понимали, что должно что-то произойти. Уже стояли «воронки́», чтобы отвозить людей. И он все-таки сказал то, ради чего все пришли: «За томящихся в советских концлагерях, Христос Воскресе». И все грохнули: «Воистину Воскресе!» И западные журналисты сфотографировали тех, кто крестился... И ГБ не притронулась ни к кому. Это была невероятная моральная победа: мы выше! Это был такой духовно-политический подвиг священника. И нас, молодых, которые

переборoли свой страх — я был тогда аспирантом и боялся, что меня выгонят из аспирантуры. То есть вот она роль церкви в 1974 году для мальчиков и девочек, алчущих не только материализм и эмпириокритицизм читать. Сейчас этого напрочь нет. Церковь потеряла тот шанс, который история давала ей.

Н.Соколов. Ну не скажу, что напрочь. Как историк не имею права говорить, что это навсегда.

Ю.Пивоваров. Хорошо, беру свои слова обратно, вы правы.

Н.Соколов. На сегодня — да, это так. Всё делают люди. Придумывают одно, а делают потом по-другому.

Ю.Пивоваров. Да. Но сегодня это так: церковь потеряла шанс, не играет роли, которую могла бы играть для сегодняшних мальчиков и девочек.

А.Голубовский. В сущности, кроме того что исчезли контролирующие органы государства, ничего в церковной организации, иерархии, структуре не изменилось с советских времен. Сегодня, как мне кажется, общество выведено из системы взаимоотношений трех субъектов, о которых мы говорим. Происходит диалог между иерархической верхушкой РПЦ, ввязавшейся в экономические и политические игры, и властью. Даже конкретнее — администрацией президента. При этом власть озабочена тем, чтобы выстроить с помощью РПЦ так называемое моральное большинство, на которое можно было бы опереться, но не допустить при этом чрезмерного усиления церкви как политической силы, политического конкурента. Непростая игра с обеих сторон. Власть постоянно ставит РПЦ в двусмысленное положение, провоцирует ее на странные и внутренне противоречивые высказывания, на исторические ламентации — вроде проповеди о святителе Иове, — вызывающие в лучшем случае усмешку. Здравомыслящие и либерально настроенные прихожане с ужасом и недоумением на все это смотрят и пытаются как-то реагировать, но их мало кто слышит. «Господи, за что нам все это?!» — так назвал запись в ЖЖ об исторических упражнениях патриарха Кирилла со Смутным временем молодой политтехнолог, до этого постоянно защищавший РПЦ от журналистских нападок и призывавший не путать институт церкви и Церковь как Тело Христово.

Н.Соколов. Церковная иерархия очень выборочно и неполно воплощает в жизнь решения собора 1917—1918 годов, который предусматривал глубокую трансформацию церковной жизни и ее роли с отделением ее от государства. Не только ее высших управленческих структур, но и приходской жизни. Это была очень глубокая церковная реформа, и она не реализована. Не реализована тогда — по причинам большевистского сопротивления и практического уничтожения церкви в 20—30-е годы, но и теперь тоже — когда церковь получила полную свободу от государства.

А.Голубовский. Понятно, что история не знает сослагательного наклонения, но тем не менее. С вашей точки зрения, эта церковная реформа, заложенная в решениях собора, могла состояться?

Н.Соколов. Да. В тех обстоятельствах — безусловно. Миряне в приходе получали довольно существенные полномочия, и на уровне высшего церковного управления миряне действовали практически наравне с клириками. Замышлялась действительно очень глубокая реформа. Не все постановления приняты в окончательной форме, поскольку собор не завершил свои труды, но были намечены очень важные изменения. С одной стороны, церковь вернулась бы к апостольскому идеалу, а с другой — стала бы больше соответствовать идеалам современного модернизованного общества.

Ю.Пивоваров. Мне трудно в это поверить. Я большой поклонник того, что в начале XX века происходило и в церкви, и в государстве, и считаю, что тогда не были обречены все эти демократические русские потенциалы — и в политике, и в церковной жизни. Более того, я считаю, что тогда мы стояли уже в преддверии настоящего прорыва. Этого не случилось по причинам, которые мы сегодня обсуждать не будем. Но сама церковь тоже не была еди-

ной. Меня совершенно шокирует то, как повела себя Русская православная церковь во времена мартовской, или, как более принято говорить, Февральской революции. Православие, самодержавие, народность, да. Но тут же в Святейшем Синоде — тут же — все присягнули новой власти... Это мне очень знакомо, как советскому человеку. Все-таки верны слова Достоевского, может, несколько приторные, о том, что русская церковь в параличе со времен Петра Великого. А ведь не случайно в русской традиции никогда не было в университетах теологических факультетов, в отличие от европейской традиции. Хотя наш российский университет — это гумбольдтовский европейский университет. А всегда у нас были академии или что-то еще, про семинарии я не говорю. То есть отдельное образование, оторванность от общего комплекса знаний. А в Европе теология шла рядом с филологией и прочим и, собственно, была основой университетов. Это тоже очень важная вещь.

Н.Соколов. Все-таки трудно преодолеть инерцию.

Ю.Пивоваров. Это даже не инерция, а традиция.

Н.Соколов. И наследие петровской ломки. Ведь при Петре духовенство сделалось закрытым сословием. В него запрещен был вход. До этого любой мирянин мог стать священником.

Ю.Пивоваров. Да, конечно, это тоже очень важно.

Н.Соколов. И с середины XVIII века уж точно русское священство просто капсулировалось как отдельное сословие. И отсюда же эта ироническая и трагическая на самом деле пушкинская фраза «Чем не хорош православный поп — он не вхож в хорошее общество».

Ю.Пивоваров. Да. Или его выражение «священники, в общем, славные, но они с бородами, надо бы побрить».

А.Голубовский. А сейчас еще как вхож.

Ю.Пивоваров. Но что мы еще должны помнить? На русский язык «Капитал» Маркса был переведен на несколько лет раньше, чем появилось массовое издание Нового Завета на русском. Это невероятно. А немцы его уже несколько столетий на своем языке читали.

Н.Соколов. Православная церковь вообще не благословляла мудрования, мнения.

Ю.Пивоваров. «Мнение — второе падение» — Иосиф Волоцкий.

Н.Соколов. И читать Священное писание можно было только с благословения духовного отца.

Ю.Пивоваров. И читать-то могли лишь единицы, поскольку кто знал церковнославянский язык? Это уже когда было? За несколько лет до революции, до всего этого ужаса все произошло. Мы же должны это помнить, это наша история. Это не девиантность. Если мы будем относиться к нашей истории как к девиантной, мы ничего не поймем. Но Россия должна меняться, вырабатывать новую норму, иначе страны не будет, иначе она в современном мире просто диссоциируется. Тем не менее это был русский мейнстрим, вот в чем проблема. Но было и многое другое, о чем мы говорили, что привело к возникновению шанса в 1917—1918 годах. Церковный собор в Кремле и Учредительное собрание в Петрограде. Это то, к чему Россия сто лет шла. Не октябрьский переворот — это ерунда, мелкое событие. А вот те два грандиозных события. Но — поражение в гражданской войне. Понятно, что слишком мало было одних, слишком много других и так далее.

А.Голубовский. Но Учредительное собрание тем не менее разогнали, а собор — нет, он принял какие-то решения.

Ю.Пивоваров. Приняли, но их попросили удалиться, поскольку уже готовили для въезда других товарищей.

А.Голубовский. Но когда сейчас к тем батюшкам легендарным — не буду называть их имена, — которые еще в советские времена были этическими и нравственными ориентирами — обращаются многие люди, с тем чтобы они высказались по поводу тех или иных событий, — они либо отмалчивают-

ся, либо «дают понять», ссылаясь на церковную дисциплину. При этом, как вы уже говорили, жесткая церковная дисциплина во многом помогла институту церкви выжить. И это естественно. И все же... Многие прихожане говорят о том, что все как-то поменялось. Почему же они молчат, не высказываются? Что, раньше, при советской власти, была другая дисциплина? И, вообще, что это такое? Как исторически существовала эта самая дисциплина, которая что-то разрешала, а что-то запрещала? Что вдруг с ней произошло?

Ю.Пивоваров. Есть батюшки и сейчас...

«Иван Грозный», режиссер Сергей Эйзенштейн

А.Голубовский. Да, они есть...

Н.Соколов. Только характерен способ обращения с ними высших церковных иерархов. Несколько лет был совершенно блестящий блог, который вел отец Петр Мещеринов. Он прекратил это делать, его не благословили.

А.Голубовский. Я не православный. Мои православные друзья, которые включены в приходскую жизнь, сейчас с легкостью отвечают на многие вопросы, возникающие у граждан России в связи с теми или иными событиями. После необыкновенно интересных дискуссий с истинно верующими меня перестали интересовать сюжеты с часами патриарха и с его квартирой. Более того, я узнал много нового по поводу того, что позволено митрополитам и не позволено черным монахам с точки зрения каких-то атрибутов роскоши, и прочее. Я понял, что такие «желтые» сюжеты — глубоко внутрицерковное дело, связанное с правилами жизни института (то есть свода правил), с которым я никак не связан. Но почему-то даже самые замечательные батюшки отмалчиваются, когда спикеры и акторы Патриархии пытаются заставить меня жить в религиозном государстве, где церковь вмешивается в частную жизнь, равнодушно взирает на нарушение светских законов, унижения, насилие, не одергивает религиозных фанатиков и провокаторов. Я не знаю, как вел бы себя Петр Мещеринов при советской власти, трудно об этом говорить. Но тем не менее в течение последних месяцев очень редко и робко высказывались и Петр Мещеринов, и Георгий Митрофанов. Голоса просвещенного духовенства практически не слышны. Может, это связано с тем, что сейчас церковь

как институт действительно претендует на то, чтобы вступать в реальную политическую борьбу, у которой жесткие и суровые законы, требующие значительно большей дисциплины от всех и мобилизации некоторого ресурса института, от верха до низа.

Ю.Пивоваров. Вот мы с вами вроде бы не против, чтобы в России были разные центры силы, поскольку понятно, что это хотя бы некие условия для будущего демократического развития. Но вопрос не только в этом. Когда читаешь дневники о. Александра Шмемана, понимаешь, какой разрыв между православным священником, волею судеб прожившим жизнь во Франции и Америке, и даже самыми сильными интеллектуалами Русской православной церкви, живущими здесь. Насколько Шмеман современный, широкий и глубокий человек и насколько же таких людей не хватает нам. Это касается не только людей церкви, это касается подавляющего большинства российских людей. Пока не поменяются люди... Так же и в политике, и во всем остальном. В церкви ведь не какой-то особый тип людей. Хотя правильно вы говорите, что сословие было закрытым. Но тем не менее...

Чем, например, занималась вся Римско-католическая церковь с конца XIX века? Вот основные вехи ее развития. Три важнейшие энциклики: Rerum Novarum, Quadragesimo Anno, Mater et Magistra. Это социальные энциклики, они заняты социальной жизнью. Церковь самоопределялась по отношению к капитализму, фашизму, коммунизму, ко всей ситуации, к революциям а-ля сексуальная, революциям научно-техническим и так далее. Церковь примирялась, шла работать. Например, Христианско-демократическая партия Германии, долгие годы находившаяся у власти: у них там были социальные комитеты, которые объединяли рабочих. Христианские демократические партии — и в Италии, и в Германии, и в Бельгии — стали партиями во многом бедных, рабочего класса. Католическая церковь всегда была известна своей социальной позицией. Да и протестантская тоже. Пока Русская православная церковь не изменится, пока не появятся люди вроде Шмемана — с таким кругозором, таким миропониманием и одновременно твердой православной верой, пока они не займутся социальными проблемами, ничего не получится. Нужны новые люди.

Не думаю, что современная Русская православная церковь — я православный человек — станет вот такой церковью, которая будет все это делать. Должны произойти какие-то очень серьезные изменения. И они придут не от верха, они пойдут от тех же прихожан, каких-то новых людей. Это не будет реформация и раскол, я надеюсь, но это будет внутреннее изменение, которое, между прочим, католическая церковь постоянно проделывает, хотя, может, еще не до конца проделала, как хотелось бы людям ей симпатизирующим, как я. Это важнее всего, а не политические намерения и амбиции священства. Они не должны участвовать в политике — их могут использовать, причем только в плохом смысле слова.

Русская православная церковь может поставить кадры и идеологию для какого-нибудь очередного русского национал-социализма, какого-нибудь русского фашизма с оттенком постсоветского православия, что будет трагедией и для церкви, и для России, и для всех нас. А вот что мы все, и православные, и неправославные, хотели бы видеть от Русской православной церкви, — духовного окормления народа или подвига, прошу прощения за пафос... Я помню, как 3 и 4 октября 1993 года я молился, чтобы патриарх пришел и встал между теми и другими, чтобы прекратить новую гражданскую войну. Он не появился. А ведь одно появление патриарха могло бы тогда направить страну по другому руслу. Это важнейшая вещь. То, что Ельцин дважды не покарал путчистов — в 1991-м и 1993-м, — а мог, — это была прививка против гражданской войны. Я думал: где же церковь, почему она молчит? Все эти переговоры в Свято-Даниловом монастыре, конечно, были важны, но этого мало. Когда священники придут на рабочие места — как немецкие священники пришли на заводы, фабрики, стройки, где восстанавливали Германию, вместе работали, ели, беседовали... Вот будущее и шанс для церкви.

А.Голубовский. Церковь может говорить: да, мы хотели прийти в армию, в школы. А нам не дали. Это не то, о чем вы говорите?

Ю.Пивоваров. Они уже во многом пришли и в армию, и в школы. Но надо ведь еще с *чем-то* прийти. А если все свести к произнесению никому не понятных ритуальных фраз... Я не говорю, что этим все священники занимаются. Но... С каким словом прийти? Это слово должно быть новое, понятное, оно должно касаться конкретной жизни каждого человека. Одной лишь догматически-спиритуальной частью уже ничего не сделаешь.

А.Голубовский. Повестки нет, как принято нынче говорить.

Ю.Пивоваров. К сожалению, как всегда, не хватает людей. Вся Россия в такой ситуации находится.

Н.Соколов. Были бы люди, сформулировалась бы и повестка. В церкви ничего не может происходить такого, что сильно отличалось бы, тут вы правы, от того, что происходит с Россией. Это часть российского общества, довольно специально устроенная, но тем не менее часть. Которая не может быть ни лучше, ни хуже общества в целом.

А.Голубовский. Если подводить какие-то итоги, то, в сущности, история, связанная с Русской православной церковью, развивалась таким образом, что она, церковь, на протяжении веков бывшая центром силы, после Петра перестала им быть. В какие-то моменты истории она становилась центром некоей другой силы — это и русское религиозное возрождение, и возникновение религиозной философии.

Ю.Пивоваров. И очень мощное духовное сопротивление сталинским и ленинским репрессиям.

Н.Соколов. Самыми стойкими в лагерях, по общим отзывам, были «религиозники».

А.Голубовский. Совершенно верно. И в лагерях «религиозники», и религиозные диссиденты, из приходской жизни пришедшие, и выдающиеся священники, которые были центрами религиозных кружков в 1960—1980-е годы. Сейчас эта функция утрачена. Есть попытки стать центром политической силы, только я не очень понимаю ради чего. Свежий пример того, как власть (государство) пытается использовать церковь, — проект закона «О защите чувств верующих». Не РПЦ его придумала и предложила в Думу. Закон этот жестче, чем аналогичный дореволюционный. Власть воспользовалась скандалами вокруг «кощунств», чтобы принять закон, облегчающий создание «морального большинства». Патриарх по закону не высказывается, главный юрист Патриархии инокиня Ксения (Чернега) его поддерживает. При этом известный церковный диссидент священник Павел Адельгейм публикует в ЖЖ пост с поразительным по силе названием «Защищать надо права, а чувства воспитывать» и указывает на опасности этого закона: «Когда церковный Главк определит, какие чувства надо защищать, на верующих начнутся гонения за «неправильные» чувства. Гонения будут хуже прежних. Расправу над верующими назовут защитой религиозных чувств. Грядет инквизиция. Жаловаться будет некому, как всегда». Демократическое, интеллектуально-критическое общественное мнение ставит проект в один «репрессивный ряд» с новоиспеченными законами о митингах, клевете, иностранных агентах и Интернете, а молчание патриарха рассматривает как знак согласия. То есть РПЦ, как говорят нынче, «не догоняет». Хочет быть лидером, а не получается. Сбивчивые, косноязычные, лишенные внутренней логики заявления, на которые власть провоцирует спикеров РПЦ, только снижают ее авторитет. К ней перестают относиться серьезно. «И поскольку цель наказания — исправление, то, в случае если какие-то слова осужденных будут свидетельствовать о раскаянии, о переосмыслении ими содеянного, хотелось бы, чтобы это не было оставлено без внимания и преступившие закон обрели возможность встать на путь исправления». Это из «Официального комментария председателя Синодального информационного отдела в связи с рассмотрени-

ем дела об осквернении храма Христа Спасителя в кассационном порядке». Как говорят, «стыдный момент». РПЦ теряет исторический шанс стать непререкаемым моральным авторитетом для значительной части населения страны. Мне кажется, потому, что пытается занять не ту нишу, которая для нее предназначена.

Ю.Пивоваров. Это во многом связано и с фигурой первого лица современной Русской православной церкви, человека политического, социального, мощного и сильного.

Н.Соколов. Это связано с его биографией и способом его восхождения.

Ю.Пивоваров. Но есть еще и потребность властей и самого общества. Мы сейчас находимся в здании Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук, самого большого академического гуманитарного института в стране, здесь раньше был партком, партбюро были в маленьких организациях, а партком — в больших, то есть это большая парторганизация. Члены некоторых парткомов, которые здесь находились, сейчас стали очень активными православными верующими. Обычные, неплохие люди. Я их спрашиваю, как так произошло, и они честно говорят, что раньше была какая-то «стенка», какая-то опора — партия, а теперь вот церковь. А что еще-то? Заметьте, весь этот альянс зюгановщины с церковью тоже не случаен. Куда слабым, сирым людям податься? А тут вроде бы русское, национальное и прочее.

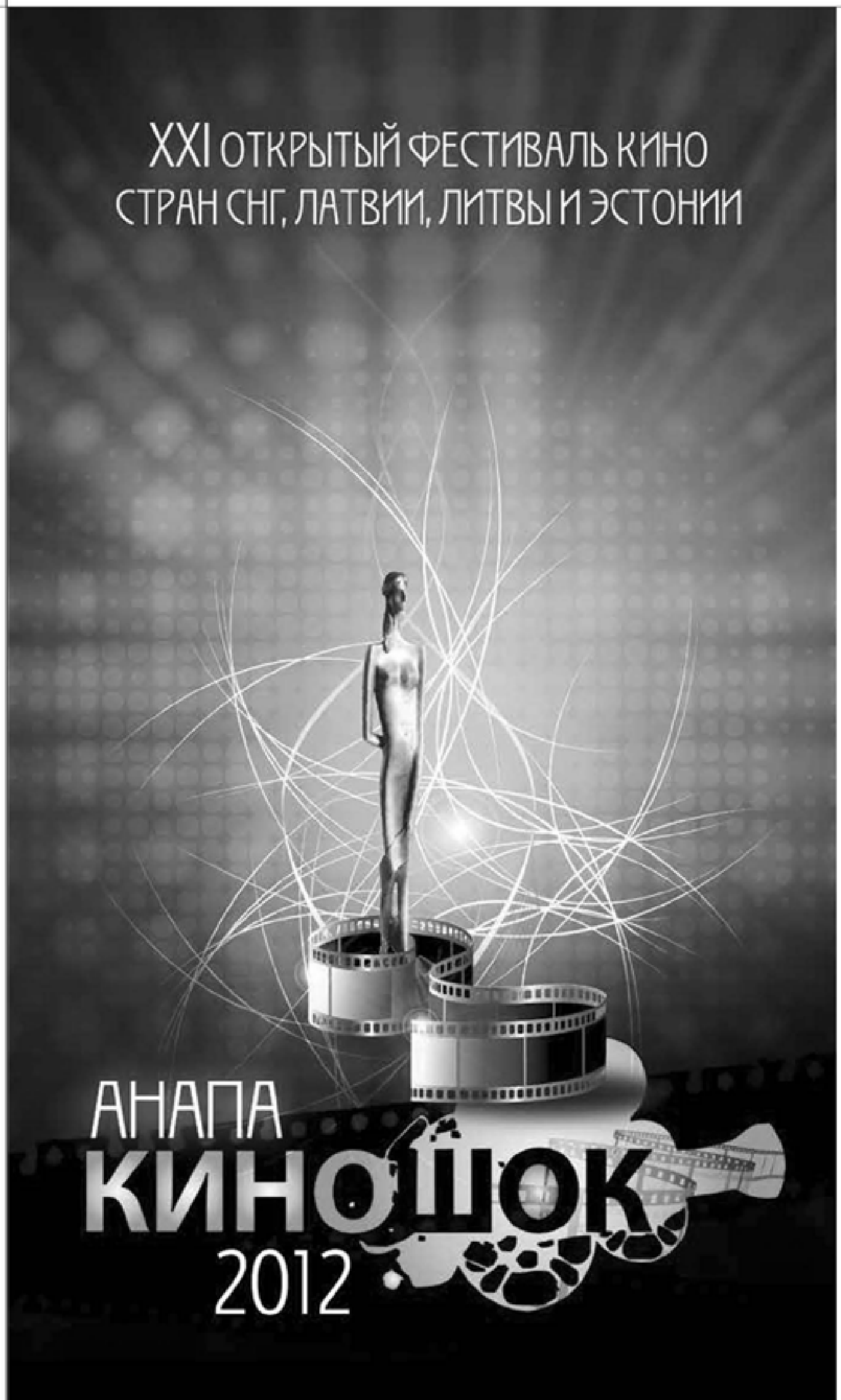
Разумеется, многие люди, которые сейчас находятся у власти, известные чекисты, работавшие за границей, тоже стали православными: им тоже нужна, условно говоря, какая-то парторганизация. Церковь объективно — хочет она того или нет — становится именно этим: больше ничего нет. Ведь в обществе нет ни профсоюзов, ни политических партий, никаких мощных союзов, групп давления и прочего. Церковь — организация; как в ордынские времена, она осталась единственной организацией, отличной от государства. Мы должны и это иметь в виду и быть, если угодно, великодушными — в хорошем, высоком смысле слова. Потому что приходится долго выбираться из семи десятилетий ужаса. Солженицын считал, что русскому народу вообще сто или двести лет выбираться. В любом случае быстро это не произойдет. Это касается и церкви. Но без глубоких, фундаментальных изменений, как и в обществе, ничего не будет.

А.Голубовский. Есть еще одна очень важная вещь. Дело в том, что власть, особенно нынешняя, которая существует уже в течение двенадцати лет, весьма трепетно относится ко всяким символическим вещам. Гимн, почетные звания, профессиональные праздники и прочее. Вся эта ритуалистика, имеющая обычно советские корни.

Ю.Пивоваров. Власть пошла на совмещение. Смотрите, на фуражках российского офицера есть и двуглавый орел, и звезда. И то и другое. И над Кремлем звезды, несмотря ни на что.

А что вы хотите от церкви? Здесь, в Институте научной информации, служит одна дама, она в молодости была секретарем горкома комсомола по идеологии, то есть боролась с церковью. Я ей говорю: «А что это ты была такой вроде партийной, комсомольской, а сейчас в церковь пошла?» Она говорит: «Знаешь, Юра...» А дальше следует фраза, которую Булгаков должен был бы вставить в «Мастера и Маргариту»: «От нас скрывали, что Бог есть». Она хорошая, кандидат наук... то есть не темная... Вы представляете, что за народ? Скрывали, что Бог есть! А теперь, значит, было принято решение сообщить...

Р Е П Е Р Т У А Р


XXI ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КИНО
СТРАН СНГ, ЛАТВИИ, ЛИТВЫ И ЭСТОНИИ
АНАПА
КИНОШОК
2012

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Сказки народов б. СССР

АНАПА-2012

Анапский «Киношок» — фестиваль уникальный. Больше нигде в мире картины в конкурс не отбираются по принципу принадлежности страны-производителя пространству бывшей империи. Для Британской империи это непредставимо: страшный сон — эпическое состязание Голливуда и Болливуда! Для Испании, Португалии, Австро-Венгрии или Блистательной Порты вполне реально организовать нечто подобное, но никому как-то в голову не приходит. Так что анапский «Киношок», или Открытый фестиваль стран СНГ, а также Латвии, Литвы и Эстонии, рожденный аккурат в год распада СССР, — единственная фестивальная площадка, где вот уже двадцать один год подряд можно на примере кино наблюдать процесс перехода империи из истории — в вечность.

Прежде я бывала в Анапе достаточно регулярно, потом случился перерыв на семь лет, и картина, увиденная ныне, признаться, меня поразила. Это было ни на что не похоже! Чистая галлюцинация! Нескончаемый психоделический трип. Империи, собственно, уже не было. От нее, если судить по фильмам, на просторах бывшего СССР сохранился только язык (добрая половина конкурсных лент шла либо полностью, либо частично на русском), практика смешанных браков и выгоды копродукции (в производстве картины «Одинокий остров» Пеэтера Симма объединили свои усилия Эстония, Латвия и Белоруссия; в создании картины «В тумане» Сергея Лозницы помимо Германии, России и Нидерландов также поучаствовали Белоруссия и Латвия). Сам же «великий, могучий Советский Союз» больше не волновал создателей фильмов ни как объект ностальгии, ни как источник угрозы, ни как повод для разного рода претензий. Империя лежала в руинах, едва различимых сквозь буйные побеги национально-самобытного магического реализма. Не знаю, что это — эффект отбора или действительно общий тренд, но ощущение такое, будто кинематографисты бывшего СССР чуть не поголовно сделались последователями Маркеса и Кастанеды.

Первый же фильм программы — «ТотКтоПрошелСквозьОгонь» Михаила Ильенко был представлен автором как реальная история реального человека, и рассказывал он про боевого летчика, Героя Советского Союза (Дмитро Линартович), который, будучи сыном «характерного казака» (род казачьего колдуна), умел оборачиваться волком и потому успешно сбежал от преследовавшей его советской власти, попал на Аляску и стал там вождем индейского племени. Ильенко — признанный мастер поэтического реализма, но

тут советская эстетика переплетена с фольклорно-магической так причудливо, что теряешься: а где, собственно, проходит граница между «поэзией» и «правдой»? И предполагается ли она вообще?

Фильм снят как своего рода эпос. Фронтальные планы-клейма, пунктирный сюжет, персонажи, которых следует именовать с большой буквы: Отец, Возлюбленная, Предатель, Друг... Пафосный рефрен — кадры воздушного боя в соседстве с мирно летящими аистами... Конфликт Жизни и Смерти. Из царства жизни — теплого отеческого мира крестьянской, почвенной магии — герой попадает в железный, советский, перемалывающий судьбы мир самолетов, пулеметов, подлых особистов, колючей проволоки и смертоносных испытаний на полигонах, а в конце находит спасение в еще более архаической, чем казачий хутор, реальности индейской деревни. Я не хочу сказать, что Ильенко мечтает о жизни в резервации для украинского народа. Но сама логика поисков идентичности, поисков самобытного, живого, органического, неискалеченного в народной душе ведет именно туда — в бездны доисторической и едва ли не дохристианской природной архаики.

«Небеса — моя обитель (Паризод)», режиссер Аюб Шахобиддинов

В азербайджанской картине «Степняк» режиссера Шамиля Алиева вновь то же самое: настоящая жизнь равна демонстративному разрыву с цивилизацией. Сначала отец долго учит мальчика выживать в степи и ухаживать за верблюдами, потом отец умирает, и в степь к прекрасному юноше (Бахруз Вагифоглу) является прекрасная дева в простеньком платьице, но со стрижкой (Саломе Демуриа). Из города, вернее, из поселка. Городская, как собачонка, ночует у степняка во дворе, отмывает и украшает коврами его жилище, не уходит, когда ее гонят, и в конце концов становится ему идеальной женой: поит верблюдов, стрижет их, молча, потупив глаза повинуется мужу... Потом, правда, выясняется, что она беременна от другого. Обманутый муж, демонстративно взяв свою постель, идет ночевать под звездами. Девица утром удаляется в степь, но верблюды — все стадо — идут за ней. Она — настоящая, хотя и согрешила; он усомнился в ней и, значит, дал слабину. Природа, степь, животные взвешивают коллизию на своих вечных весах, и их приговор непреложен. Минимум слов, невероятной красоты степь, иконописные лица героев и значительные, надменные, мудрые «лица» верблюдов... Библейская история, снятая без затей, без какой-либо дистанции и кавычек в первой четверти XXI века. Хочется себя ущипнуть: неужели такое возможно?

Возможно и не такое! В таджикской картине «Самоубийца» Рустама Шоазимова герой (Берди Мингбоев) — охотник, точнее, даже не охотник, а егерь, сказочный защитник зверей. Он понимает их язык, спасает из сетей и ловушек, разбирает между ними конфликты... В начале фильма герой узнает, что скоро станет отцом и сыну его уготовано невероятное богатство и слава. Только для этого он должен убить в лесу олененка и накормить им жену. Герой мучается (режиссер показывает на экране жестокий спор двойников: один — в традиционной одежде, на другом — голубой пиджак, темные очки, на пальце ключи от шикарной «Ауди»). Он не может решиться, ездит по горам туда и сюда (пафосный силуэт всадника на фоне заходящего солнца — во весь экран). В конце концов он все-таки стреляет в пятнистого малыша, и в тот же момент непостижимым образом то ли помирает, то ли «выкидывает» (это не совсем ясно) беременная жена. А Всевышний — седой старичок с бородой — горестно глядит на это сквозь радужный туннель в небесах. Ведьма-знахарка наврала, конечно, про олененка, но охотник сам виноват — поддался искушению. Захотел одарить сына суетными благами мира сего и собственноручно пресек свой род. Обескураживающе наивная сказка для взрослых детей, в назидательных картинках демонстрирующая им выбор между родными горами и городскими соблазнами.

«Степняк», режиссер Шамиль Алиев

Складывается ощущение, что, освободившись из оков «единственно верной» марксистско-ленинской идеологии, коллективное сознание у народов б. СССР счастливо слилось с бессознательным, и процесс постколониальной, национальной самоидентификации протекает у них зачастую в пространстве грезы, в царстве архетипов, откровенно сказочных, фантастических образов.

Степень наивности при этом может варьироваться.

К примеру, узбекскую картину «Небеса — моя обитель (Паризод)» Аюба Шахобиддинова наивной не назовешь. Это сложное, я бы даже сказала, загадочное произведение, с ироничными отсылками к европейскому романтизму и явным синефильским подтекстом. С Небес (или из высокогорного кишлака под названием Паризод) на землю спускается прекрасная Пери (Зарина Низамутдинова) — девушка-ангел с потупленным взглядом, в правильных, традиционных одеждах: три платка, красивый халат, шаровары, в руке узелок. Она попадает в большой современный кишлак, и дальше его обитатели перебрасывают небесную деву друг другу, как горячую картофелину: Пери слишком идеальна, безропотна, чиста и прекрасна, чтобы это мог выдержать со-

временный восточный мужчина; любому делается не по себе от ее вопиющего совершенства.

Все это нисхождение узбекской Вечной Женственности в густую узбекскую современность выглядит на экране по-настоящему трогательно, забавно, парадоксально и мило, но означать может что угодно: от тонкой издевки над национальными идеалами до романтической грусти, что идеалу — увы! — нет места в действительности. Не знаю, что увидело в этом фильме жюри, присудившее ему главный приз фестиваля, мне же картина напомнила «Теорему» Пазолини: такая же попытка «потроллить» соотечественников и современников, запустив Ангела в их ограниченную, плоскую жизнь. Та же неоднозначность и богатство возможных интерпретаций. Только в узбекском фильме до совращения кого-либо из героев дело так толком и не доходит. Пери вовремя депортируют.

«Небеса — моя обитель» — восточная сказка, безусловно, самая красивая и самая многозначная восточная сказка из тех, что показаны были на фестивале. Но и в картинах, где авторы придерживаются вроде бы принципов реализма, «магии» тоже хоть отбавляй.

В автобиографической картине «Принцесса Назик» Эркина Салиева героиня — чудесная девочка лет восьми (Айдай Салиева) — живет в нищем киргизском ауле на берегу пронзительно синего Иссык-Куля, помогает ма-

«Принцесса Назик», режиссер Эркин Салиев

«Пустой дом», режиссер Нурбек Эген

ме собирать гашиш и торговать браконьерской рыбой, воображает себя принцессой и ждет, что папа-король, уехавший на войну, вернется и подарит ей королевство. Папа возвращается. Блудный художник, перекати-поле, когда-то заехавший в этот аул на этюды и даже не знавший, что у него растет дочь, он знакомится с девочкой, восхищается ею, дает уроки рисования, но потом все равно бросает (сам-то режиссер, по его словам, женился на маме девочки). Король уезжает, подарив на память принцессе волшебный карандаш. В конце принцесса этим карандашом рисует на камне чайку. Чайка оживает, и, значит, сказка хотя бы отчасти сбывается.

В казахской картине «Талгат» Жанны Исабаевой вновь азиатские трущобы на фоне эпически прекрасной природы и жизнерадостный парнишка Талгат (Жанибек Динамжан), который тянет на себе всю семью: маму-папу — алкашей, маленькую сестренку и сумасшедшего дядю. Ребенку — нормально. Он подрабатывает, подворовывает, тусуется с пацанами, на скопленные деньги возит сестру и дядю в город — в кино. Никакой депрессии! Даже дядя, попавший под грузовик, в конце счастливо рассекает на небесном велосипеде. Пафос: мы — нищие, но прикольные! Полюбуйтесь на нас! Фестивальное кино — колоритная маргинальная реальность на экспорт.

Собственно, во всех фильмах, снимающихся ныне на просторах бывшей империи, присутствует этот мотив — осознание, что после распада одной исторической общности придется так или иначе встраиваться в другую — глобальную. Вопрос: на каких условиях и с каким багажом? И ответом в представленных на фестивале картинах служит чаще всего мифологическая фигура Отца.

В Советском Союзе «отцом народов» был, как известно, Сталин, а после его кончины — единый коллективно-номенклатурный партаппарат. Теперь же народы, как сироты, возвращенные из казенного дома в родную семью, задаются насущным вопросом: «Кто он — мой настоящий папа?» От ответа на этот вопрос зависит понимание, кто ты есть на этой земле. И как жить дальше. В фильме Ильенко, равно как и в картине «Степняк», образ отца задает идеальную программу патриархальной жизни в единстве с природой. В «Самоубийце» отец совершает роковую ошибку, готовую обернуться национальной трагедией. В «Принцессе Назик» и «Талгате» отцы слабы и ненадежны, как ненадежна и межеумочна сама реальность, которую детям, скорее всего, придется покинуть, отправившись на поиски лучшей доли. Покинуть с пус-

тыми руками и азартной надеждой, что где-то в большом мире им повезет. О том, чем это может закончиться, снят фильм «Пустой дом» Нурбека Эгена, показанный на открытии фестиваля. Но и там гибель героини — киргизской суррогатной мамаши, выгодно продавшей дитя во Францию, — скорее, случайность, а «шило в попе», вытолкнувшее ее из родного аула, — психологическая данность, лежащая в основе феномена гастарбайтерства.

В грузинской картине «Опекун» Зазы Урушадзе отец, точнее, и.о. отца — герой по имени Голико (Михаил Месхи), вышедший из тюрьмы после шестнадцати лет отсидки, олицетворяет бандитское прошлое, с которым готова расстаться современная Грузия, устремленная в Евросоюз и НАТО. Герой опекает сына своего друга, который погиб в разборках 90-х. Мальчик влюблен в одноклассницу — дочь мрачного олигарха, который друга-то и убил. Олигарх хочет разлучить влюбленных, опекун устраивает детям побег, а папу девочки, посулив ему выдать влюбленных, сажает в машину, везет по горной дороге и выкручивает руль в пропасть. Прошлое героически самоустраняется, чтобы не препятствовать будущему. Чтобы красивые европейские дети (на школьном вечере девочка одета в платье а-ля Одри Хепбёрн из фильма «Завтрак у Тиффани») учились в европейских, отличных школах, любили друг друга и гуляли по красивому безопасному Тбилиси, где прозрачное здание полицейского участка легко перепутать с лобби пятизвездочного отеля. Фильм этот — памятник европейским амбициям саакашвилиевской Грузии, не выдержавшей, боюсь (если судить по итогам выборов), столь резвого темпа социальной и государственной эволюции.

А в армянской картине «Если все» Наталии Беляускене русская девочка Саша (Екатерина Шитова) приезжает в Нагорный Карабах, чтобы посадить березку на могиле отца, погибшего на армяно-азербайджанской войне. Она путешествует по дорогам непризнанной республики в компании колоритных ветеранов, готовых ее немедленно коллективно удочерить. Этакий «Белорусский вокзал» по-армянски: с одной стороны, трогательная до слез история межпоколенческого и межнационального единения, с другой (если приглядеться) — визитная карточка отвоеванной провинции, где жизнь бьет ключом, дети родятся с такой скоростью, что не хватает рук принимать, священники молятся Богу в горных монастырях, а пограничная служба неусыпно бдит по периметру. В этом фильме с его едва ощутимым избытком казенного позитива царит тем не менее вполне искреннее благодушие или, если угодно, великодушие победителей. Признает мир НКР, нет ли — они выиграли войну, у них есть своя «победа, одна на всех», и ничего им, собственно, больше не надо — прекрасная национальная самодостаточность.

Примерно такая же самодостаточность (только без победной эйфории) ощущается и в прибалтийских картинах. «Замок спящих бабочек» Альгимантаса Пуйпы, тоже не лишенный черт магического реализма и некоей неопределенности в вопросе, кто из героев жив, а кто уже умер, демонстрирует тем не менее абсолютно европейский способ решения внутренних проблем: «если тебе плохо — помоги тому, кому еще хуже».

А Пеэтер Симм с его «Одиноким островом» настолько персонально самодостаточен, что проблемы глобализации ему абсолютно по барабану. Его фильм с упоительными картинками семафоров, виадуков, паровозов и рельсов, с каллиграфически четким переплетением полудюжины романтических и детективных сюжетных линий завораживает, как игрушечная железная дорога: паровозики бегают, люди пересекаются, а ты сидишь — смотришь. Счастье!

Проблема выбора есть, правда, в латвийско-исландской картине «Мона» Инары Колмане, где герой — преуспевающий рекламщик (Саулюс Баландис) — получает в наследство от почившего родственника ветхий замок, любовницу и депрессивный городок рядом с замком, где градообразующим предприятием является скотобойня. Герой всю дорогу мечется между царящим в этих диких местах влекущим, таинственным хаосом и безопасным миром цивилиза-

ции со стерильным офисом, нелюбимой женой и вегетарианской, безвкусной пищей. Мечется он так долго, что выбор за него делает женщина — изысканная и чувственная, прекрасная Мона (Кристина Белицка). Отвергнув ради рекламщика тупого брутального Фрэнка (Лаурис Субатниекс), который от отчаяния натурально превращается в хрюшку и, включив конвейер на бойне, разделывает себя на колбасу, а затем и нерешительного героя, Мона в финале выходит замуж за русского алкаша (Валерий Яременко). Ирония в том, что выбор этот символизирует вовсе не обретение стабильности и защиты в объятиях былой метрополии, но предпочтение жизни в максимальном удалении от ценностей и центров единой цивилизации.

Ведь всего хуже с самоопределением в пространстве глобального мира дело обстоит именно у метрополии. Для России невозможен ни путь погружения в архаику, ни рискованный, полулегальный путь гастарбайтерства; ей претит пионерская готовность грузин, помыв шею и вычистив уши, целеустремленно шагать в цивилизованный мир. Нет у России и спасительного чувства самодостаточности. И, кажется (если опять-таки судить по фильмам фестивальной программы), путь у нее, как у самурая, только один — смерть.

Этот вывод подтверждают три картины российской части программы: «В тумане» Сергея Лозницы, «Блиндаж» Александра Горновского и «Я тоже хочу» Алексея Балабанова — они кончаются одним и тем же: все умерли. И если первые два случая еще можно списать на то, что перед нами кино про партизан, про войну и, мол, «в огне брода нет», то балабановская картина являет такую степень отчаяния в «мирной жизни», что рыдать хочется от начала и до конца.

Это тоже своего рода «магический реализм». Современная сказка про «колокольню счастья», откуда людей забирают в лучший мир. Вокруг — зона вечной мерзлоты; там остаются лежать те, кого не забрали. Из зоны еще никто не возвращался, так что выбор тут — между счастьем в иной жизни и просто смертью. Простое, прямое, усталое роуд-муви: музыкант (Олег Гаркуша), два бандита (Юрий Матвеев, Александр Мосин), плюс папа одного из них, плюс проститутка (Алиса Шитникова) едут весь фильм в царство мертвых за счастьем. О том, что оно возможно по эту сторону, речи нет. Невозможно. Невозможно тут избавиться от крови, грязи, тупости, «торговли туловищем», от абсолютной, невыносимой, тошнотворной бессмысленности бытия. Надежда только — ползком, пешком, голышом по морозу — добраться до колокольни, откуда тебя заберут. Или не заберут, как героя Мосина. Отвергнутый, он встречает на паперти режиссера, члена Европейской киноакадемии, которого играет сам Балабанов. Его тоже не взяли, оставили тут — умирать.

Алексей Балабанов — режиссер величайшей муки, человек, действительно обожженный адом, похоронивший любимых актеров, истерзанный депрессией, тут словно просит — по-детски, жалобно: счастья! Ну хоть немного! Пожалуйста! «Я тоже хочу!»

Но нет. Никакой надежды ни для себя, ни для страны он не оставляет. Только умереть.

И воскреснуть? Говорят, такое тоже бывает.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Там, где сошлись Запад и Восток

АНАПА-2012

«Замок спящих бабочек»
Mieganciu drugeliu tvirtove
Автор сценария, режиссер **Альгимантас Пуйпа**
Оператор **Викторас Радзявичюс**
Художник **Альгирдас Гарбачаускас**
Композитор **Кипрас Машанаускас**
В ролях: **Янина Лапинскайте, Витаутас Бальсис, Мигле Поликявичюте, Эльзе Гудавичюте, Гедре Гедрайтите**
Studio Uljana Kim
Литва
2012

Применительно к Прибалтике, окончательно ставшей Западом, слова «консьюмеризм», «мерчендайзинг» и «метросексуал» являются вполне уместными, в то время как по отношению к бывшим среднеазиатским республикам мы продолжаем говорить о «гастерах», «торгашах» и «восточных сладостях». Однако на XXI «Киношоке» Восток и Запад, как ни странно, сошлись. Конкурсная программа уравняла «торгашей» с «мерчендайзингом» по степени позора, неприличия, неодобрения. Да, именно так. В этом году вдруг всем сразу стало ясно, что больше нельзя копить и потреблять, нельзя потакать Фукуяме, сболтнувшему более двадцати одного года назад про конец истории, будто на смену блудливому, глупому романтизму окончательно приходит глобальная прагматика как олицетворение ума. Политкорректность, семейные ценности, прайвеси и гламур — вот что отринул нынешний «Киношок», собранный с территории бывшего СССР, отринул, можно сказать, всем своим существом. Но что предлагается взамен?

Своего рода эмблемой фестиваля был такой смешной факт: казахские и латышские фильмы шли на родных языках, с субтитрами, но если в них кто-то ругался матом, то делал это исключительно по-русски, перевода не требовалось. Из личного: когда мы в СССР ругались с покойной подругой из Минска, что, мол, отбирая у нее веру в советскую власть, я должна немедля предоставить нечто иное, не менее позитивное, то делали мы это на лестничной клетке сталинской постройки внутри Садового кольца. Так поступали

все тогдашние русскоязычные интеллигенты, собираясь на идентичных лестничных клетках в Грузии, Киргизии, Эстонии, Украине. И когда сегодня старая интеллигенция «изнутри-Садового-кольца» — Москва как мозговой центр — вдруг на неделю становится южным теплым русскоговорящим морем, это действительно шок, парадокс и нечаянная радость. Все сохранилось.

«Замок спящих бабочек» Альгимантаса Пуйпы, заслуживший приз за лучшую женскую роль (Янина Лапинскайте), стал камертоном фестивальной атмосферы и лучшим примером неоконченности старых лестничных споров о том, как жить, что делать и кто виноват. Фильм несовершенен (ни к чему, например, явление в начале и в конце буддийского монаха, побудившего героиню к решительным действиям, да и финал как-то слишком трагически усугублен), но это даже хорошо. Пуйпа смутился от собственного решения о полном крахе мужской цивилизации и попытался вывести феминизм хоть откуда-то, хоть из буддизма, чтобы только все были на равных. Но это смущение показывает, что он уже знает, насколько все наоборот, и лишь делает реверанс в свою — мужскую сторону.

Очень красивый и богатый муж (Витаутас Бальсис) за рулем иномарки ругается со своей очень красивой, но немолодой женой (Янина Лапинскайте) и сбивает на улице женщину. Но та сама бросилась под колеса, и мужа удается отмазать от полицейских, что и делает жена, Моника, вместе с очнувшейся жертвой. Тем не менее в тот же день вечером в больнице после посещения жены, принесшей гостинцы, жертва довершает задуманное. Женщина кончает с собой, потому что была бомжихой, алкоголичкой и проституткой и, невзирая на внимание соцслужб, жить больше не хотела. На Монику, литовскую «селебрити» в фиолетовых колготках, которую все знают благодаря глянцевым журналам, это вдруг производит серьезное впечатление.

Пока муж в командировке, она обращается в соцслужбы, и ей прямо в аэропорту передают на поруки трех других проституток, только что выдворенных из соседней Германии. Она везет их в свою загородную усадьбу, только чтобы помочь, только помочь — как пыталась и не успела в предыдущем случае. Для начала они для нее все — образчики. Она не может запомнить их по именам и вовсе не склонна воспитывать-перевоспитывать. Она просто не знает, что делать, когда сознательно взяла что-то на себя. Взяла, хорошо. А дальше? Но сюжет и не в том, как три взрослые проститутки, дорвавшись до сладкой жизни, издеваются над хозяйкой. Все же «Виридиана» и «Жить своей жизнью» сняты полвека назад, и Пуйпа их явно смотрел.

Мелкие издевательства поначалу, скорее, проясняют характеры, изуродованные современным «глобальным миром», когда Лапинскайте готовит чудесное рагу, а проститутки тупо хотят картошку фри. Причем они ее не требуют, они готовы сами ее пожарить, что и будут делать в дальнейшем. Но есть разница между «цивильной» Лапинскайте и «опущенными» проститутками. Все женщины в кадре какое-то время просто притираются друг к другу. Тем не менее эта притирка происходит «по-взрослому», с учетом тысяч лет существования мировой цивилизации, когда уже были Медея и Аспазия, Боадицея и Жанна д'Арк, Химена и Диана, Молль Флендерс и Адриенна Лекуврер, «Нана» Золя и «Яма» Куприна. Про все это читал уже не сам Пуйпа, а именно его женщины. Моника, когда кто-то плохо себя ведет, сразу по-взрослому заявляет: «Не хочешь покоя и уюта — никто тебя здесь не держит. Иди, ради бога». Но она никого не гонит, а проститутки все время возвращаются, даже если уходят. И, несмотря на периодически случающиеся приступы эпилепсии у одной из них, живется в коммуне легко и довольно весело. Фильм в своей срединной части напоминает салонную комедию.

К сожалению, со временем выясняется, что старшая из проституток имеет ребенка от собственного отца. Когда мама умерла, он ее с двенадцати лет

насиловал. Другая, невинная интеллигентка, обожающая свою маму, не может вернуться домой, потому что уехала к жениху за границу по причине романтической любви, а жених взял и продал ее в бордель, где ее за одну ночь изнасиловали «сорок тысяч братьев». Третья на панель подалась добровольно, хотя талантливая художница — уж получше, чем тот вернисаж, на который приходит муж героини, поскольку там «престижно». Там — «престижно»,

«Замок спящих бабочек»

эта — талантлива, только у юной художницы мама алкоголичка, брат — даун, сестра такая же, и всех их надо кормить. Все родственники потом будут присутствовать на ее похоронах.

Тот факт, что, вернувшись из командировки, муж бросит бездетную жену и уйдет к молодой беременной любовнице, даже не обсуждается. Чего вы еще хотели от Дольче-и-Габбана? Но героиня и здесь не паникует, не интригует и не рыдает. Человек, у которого есть совесть и чувство юмора, некоторое время переждет, подумает, а потом снова спокойно соблазнит своего гламурного мужа, только уже за деньги. Хочешь секса, когда любовница на сносях и не может? Плати, а я деньги отдам, чтобы выкупить у коррумпированной полиции очередную подопечную, «поработавшую» с инвалидом. Такая на панели есть специализация — благотворительные сексуальные услуги безногим, безруким, слепым и паралитикам. Это кого-то удивляет? На «Киношоке» поведение всех экранных женщин безумно удивляло мужчин, они не понимали, как так можно, не говоря уж о том, как можно смеяться над святым — над изучением технологий орального секса с помощью тонкой и жалобно очищенной морковки. Кажется, даже она не хотела, чтобы на ней обучались, грызя. Морковка же — тоже женщина.

Копья ломались по поводу «сумасшествия» Моники, которая вся «фальшива», и фильм «высосан из пальца», и быть такого не может, чтобы благополучная жена добровольно привела в дом трех проституток и заботилась о них просто так, а потом столь же добровольно отпустила мужа к другой. Чтобы проститутки ее не ограбили и не убили, а тоже заботились, и все они сродни-

лись, все стали фактически одинаковые, чтобы жить коммуной и шутить. Чтобы больше не издавать «вопль женщин всех времен: «Мой милый, что тебе я сделала?!» Да ничего, и нам с Пуйпой это понятно. Но мужская часть публики возмутилась: над чем вы смеетесь?!! На что посягаете?!! Кто дал право отринуть наш закон и порядок?!! Но опять же хорошо, что все это происходило именно на «Киношоке». Потому что он сам был коммуной, похожей на норму жизни, принятую в этом фильме.

Это и есть то, что вполне может быть предложено взамен «мужской цивилизации». Бескорыстие, беззаконие и анархия как мать порядка. Не «мой дом — моя крепость (замок)», не «кухен-киндер-кирхен», не «мать моих детей», не «детей должно быть видно, но не слышно», не «живем однова» и «надо брать от жизни все», не «сын и наследник», в конце концов, не «православие-самодержание-народность», а то, что недавно гуляло на Фейсбуке среди афоризмов с сайта Atkritka.com. «Если бы миром правили женщины, в нем никогда не было бы войн. Просто некоторые страны подолгу бы не разговаривали друг с другом». В этом плане весьма символично, что «Киношок» даже организационно — фестиваль женский, мягкий, деликатный. И так же, как в «Замке спящих бабочек», там недопустима политика «с позиции силы», цивилизационное ханжество, полеты альфа-самцов на «журавлях». Там «альфа-самцы» — последние интеллигенты «с миру по нитке»: Битов, Войнович, Квирикадзе, Нарлиев, Хамраев, Беляев, Тараторкин. Они существуют отдельно от социума, но с детства приучены к тому, что «делиться надо». Они делятся. А кем, как не мамами, приучены?

На «Киношоке» все кончилось много лучше, чем в сюжете у Пуйпы. Писатели и режиссеры на «глобальном» «круглом столе» говорили не о деньгах, а о главном. Битов: «Империя держалась вовсе не на штыках, а на жизни — на том, что все ели одну и ту же колбасу, жили в одних и тех же бараках и ходили в одну и ту же армию». Войнович: «Я сторонник глобализации... Глобализация спасает очень многих от произвола тиранов». Ильенко: «Все фестивали обычно «рамочные». Везде есть проход сквозь «рамку» — политкорректности, бизнеса, клановых предрассудков. Здесь такого нет». Все было устремлено не к стандартам самопиара, а к максимальной плотности мысли и напряженному взаимопониманию, для чего двадцать один год здесь все и собираются.

Но в сюжете у Пуйпы все кончилось реалистично. Старшая проститутка вернулась в Германию «обслуживать» инвалидов, средняя все же вернулась к маме, а младшую, художницу, убили на дороге двое мордатых «альфа-самцов». Хозяйка-героиня сходила на похороны, потом обратилась в соцслужбу, узнала, что у мужа наконец-то родился сын от новой жены, и погибла в автокатастрофе. Но, несмотря на весь мрак «мужского эгоизма», иерархия женских ценностей все равно выстроилась радостно, оптимистично, от нее больше деться некуда. К тому же на фестивале был показан еще один фильм — самый странный и ничем не награжденный, — который, однако, тоже снят мужчиной и пошел даже дальше в плане нового самопознания. «Самоубийца» Рустама Шоазимова не только имеет в виду человечность как очевидность, он уравнивает друг с другом людей и всю живую природу. Люди не выше и не лучше оленей, собак, обезьянок. Норма — не убивать оленят ни при какой погоде. Норма — слышать и понимать язык птиц и зверей и разговаривать с ними, хоть в этом (в отличие от многого другого) фильм точно убеждает. Пусть он вообще несравним с Пазолини («Птицы большие и малые»), но что-то францисканское в нем есть.

Нельзя не упомянуть и прочие фестивальные «гуманитарные» картины: «ТотКтоПрошелСквозьОгонь», «Опекун», «Одинокий остров», «Мона», «Талгат» — и не заметить, что на очень большой территории очень разные люди — по воспитанию, вере, образу жизни — начали возвращаться к тем общим идеям, которые витали в воздухе в конце СССР. Когда четверть века назад кончался «зрелый социализм», было ясно, что все будет плохо: все захотят жить «как люди» и при «диком капитализме», не проходя при этом того тяжелого

пути, который когда-то обеспечил японское и немецкое, даже китайское «экономическое чудо». Они будут вести себя «по-мужски», перестреливаясь из ТТ посреди Садового кольца, будут мериться известно чем, активно самоутверждаясь, будут грабить и убивать. При этом заранее было известно, что в самом «капитализме» ничего хорошего нет. На кой черт он нам нужен, если это заведомо плохо?

И все-таки был минимальный, но шанс, что миллионы людей, которым десятки лет промывали мозги полной ерундой — «Марксизм и восстание», «Моральный кодекс строителя коммунизма», жизнь как форма существования белковых тел, материя есть объективная реальность, данная нам в ощущении, ленинское определение классов, ленинская теория отражения... — очнувшись, обнаружат, что за всей недействительной ерундой стоит абсолютно пустое место. Пустое, темное, жуткое, и его надо срочно чем-то заполнить. И был шанс, что они начнут его заполнять именно той пятитысячелетней культурой, которую так бережно хранил русский язык во всех трех своих эмиграциях, со своей знаменитой переводческой школой, с тем смыслом, когда Москва — это вовсе не деньги и место «железных задниц», а именно Третий Рим. Можно было начать сначала и правильно — мягко, по-женски деликатно, с любовью ко всему живому устроить себе страну.

Увы, шанс не был использован, все случилось, как по писаному, глупо, грубо, крайне нелепо, и «Третий Рим лежит во прахе, а уж четвертому не быть». Все случилось «с мужицкой прямотой». Но вот прошло двадцать пять лет. И на «лестничной клетке» Анапы мы вдруг видим, что не Москва уже, а «в Москву, в Москву» люди из Литвы, Грузии, Латвии, Таджикистана, Киргизии, Армении несут те самые мысли, которые здесь когда-то витали. Люди хлебнули «капитализма» и поняли, что зря ввязались, что это без тысячелетнего опыта какой-нибудь английской Великой хартии вольностей самим не расхлебать. Что нужно что-то другое. «Старики, женщины и дети» — как давно говорит Годар. «Слово «честь», на высшем уровне в последний раз произнесенное де Голлем» — как давно выяснил Занусси. «Монастыри аскетичного совершенства» — как еще раньше напророчил Умберто Эко. На «Киношоке»-2012 нам вернули то, чего без нас не существует. Нашу старую культуру нам принесли обратно на блюдечке с голубой каемочкой. И это довольно серьезные вещи, не ограниченные рамками СССР, если кто понимает.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

За границами шока

«Границы шока» — название программы короткого метра на XXI «Киношоке» — уступка, конечно, фестивальному бренду. Ну или игра с ним. Хотя кураторы этой программы Лидия Осокина и Виктор Прокофьев — люди основательные, амбициозные, иначе бы не отбирали фильмы всех, кажется, возможных жанров, стилей, включая анимацию. Понятно, что никаких границ шока нет. Есть границы государственные, а еще границы восприятия, порожденные культурными стереотипами режиссеров, зрителей, отдыхающих на пляже в Анапе, или членов жюри. Вот и всё.

«Всех, кого люблю, возьму с собой», режиссер Григорий Рябушев

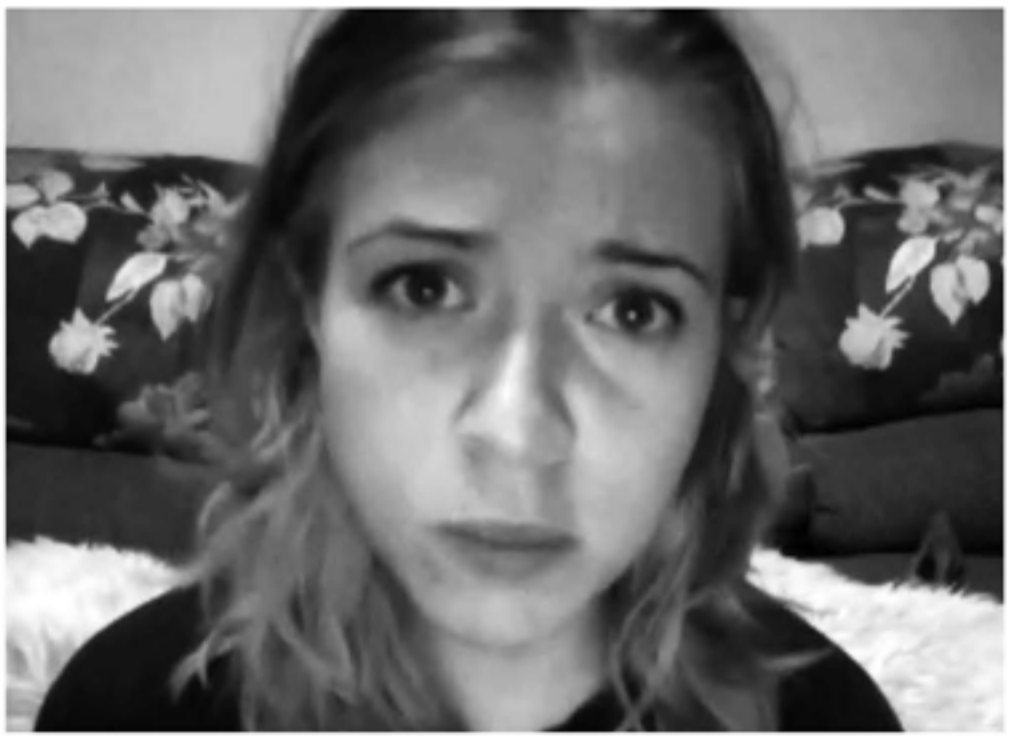
Анимация в этой программе была так чудесна, отменна, самодостаточна, что ее авторы по справедливости угрожали отнять призы у режиссеров игровых и документальных фильмов. Этого не произошло по единственной причине: анимацию представляли художники состоявшиеся, полноценные вполне. А заметить правильное «направление удара» среди их соперников-конкурсантов, но не соперников по иной планете, которую они обжили, представлялось более полезным для молодых режиссеров. Причем и для тех, кто наград не удостоился. Если б жюри состояло не из режиссеров и критика, а из продюсеров — охотников, например, за артмейнстримом или фанатов, скажем, артхаусной резервации, — то призы ушли бы мастеровитой Айгуль Бакановой, выпускнице Лондонской киношколы, за фильм «Песнь дождя» (Киргизия — Великобритания) или питающему фестивальный спрос «Сказанию о нас с Евгенией» Антона Бильжо. Нас же (членов жюри) интересовали тоже вполне практичные цели. Но стратегические — они касались возможностей режиссерского взгляда. А не тактические — заботы о быстром насыщении фестивального рынка.

Документальный фильм Григория Рябушева «Всех, кого люблю, возьму с собой» (Россия, специальное упоминание жюри) — попытка задеть нерв текущего времени, вдруг опять возвратившего вопрос, чуть не вырвалось — билет: ехать/не ехать. Несколько героев, родившихся в один день (никакого привета «Среде» Виктора Косаковского тут не наблюдается), решивших эмигрировать и снимавшихся в течение трех последних дней в «этой стране». Михаил живет в Нью-Йорке, но рыдает в скайпе, оттого что скучает по ночному Садовому кольцу. Павел, обвиненный друзьями в «отсутствии гражданской позиции», потому что на митинги не ходил, не желал участвовать в «народных гуляньях» или «коллективном фестивале», уверен: «приятным» оппозиционное движение быть не должно — только радикальным. И собирает вещички. Но пока — тут. Степан мечтает стать танцовщиком фламенко, уже

стал им. Но место ему не здесь, он даже свою «Минуту славы» пропустил: приехал в Останкино, но помчался к девчонкам, пришедшим на занятия в кружок фламенко. Он хочет изменить свою жизнь, но целую жизнь, конечно, на это положить не желает. К тому же как-то танцевал он на детской площадке, его менты загребли, не поверив, что чист, ничего не употреблял, и выпустили только под утро. Юля берет пробы воздуха, почвы в московских парках и находит не сравнимые с другими промышленными мегаполисами свидетельства заражения среды. Мы узнаем: на одного москвича в год приходится 46 кг вредных веществ — «это как мешок цемента съесть». Ну, ясное дело, пора валить. Но при этом героям фильма помогает жить или выжить сама возможность-идея мобильности: они снимают квартиры, собрали чемоданы, ментально — комментирует голос за кадром — отсутствуют, но физически пока присутствуют. И такой разрыв или, может быть, наоборот, такое динамичное равновесие не дает им соскучиться, а дает шанс стать персонажами с не забитым «чувством реальности». Правда, в финале режиссер вроде смущается, что его избранники плакали в начале фильма, и кольцует свой рассказ слезами ненастоящими: чтобы их выдавить — зачем такая рамка? — они режут лук и сквозь смех над собой или над этими съемками плачут.

«Маши, Саши», режиссер Любовь Журомская

Гораздо осмысленней этого многофигурного наброска с тяжеловесными закадровыми монологами показался концептуальный проект Любови Журомской «Маши, Саши» (Белоруссия, специальное упоминание жюри), смонтированный из девяти одноминутных микрофильмов. Крохотные истории про разных персонажей, сыгранных разными актерами, названных Машами, Сашами, — это протуберанцы долгих сюжетов, синопсис которых напечатан в интертитрах перед началом каждого игрового фрагмента и после него. Остроумная Журомская демонстрирует способность предъявить зародыши фильмов любого свойства, направления. Но еще она успевает отрефлексировать сам формат «короткий метр». Такой замысел означает сжатие большой истории возможного фильма до пересказа в интертитрах. А режиссерское воображение она демонстрирует в работе над фрагментом — с актерами, камерой, мизансценой. Результат: нетривиальные этюды, но и целостное высказывание.



«Революционер», режиссер Елизавета Клейнот

Вот несколько сдавленных до одной минуты историй, начинающихся с фольклорного зачина. Однажды Маша проходила мимо зеркала, увидала, что толстая, побежала к маме предъявлять претензии; однажды Маша посмотрела фильм «Танцующая в темноте» и заплакала не потому, что он грустный, а потому, что никогда не снимет такой; однажды Маша влюбилась в Джима Моррисона и зарыдала, когда поняла, что не станет его женой. Последняя ис-

тория первой части (о Машах) завершается, как положено «сказкам» или киноиллюзиону, хэппи эндом. Однажды Маша захотела выпить воды, и ей это удалось. Ирония совсем молодой Журомской глубока: история со счастливым концом должна быть — или только и может быть — элементарной. Как пить дать.

Истории про Саш тоже ехидны и точны и запечатлевают клише мейнстрима или «машины желаний» героев-мужчин. Один Саша захотел влюбиться и вошел в Интернет, откуда уже не вышел. Автор этого «реалити-шоу» обратился в интертитре к зрителям с просьбой сообщить, если кто Сашу найдет, в передачу «Жди меня».

«Артёмкин новый свитер», режиссер Илья Леутин

Свою картину Любовь Журомская снимала от лица девяти разноприродных авторов, объявляя не столько свои «учебные» достижения, прелести, сколько проницательность и редкое умение быть наравне со своими/чужими историями и вместе с тем дистанцироваться от них.

Последний микрофильм в этой камерной эпопее она назвала «Маша+Саша». Новые персонажи, в отличие от своих тезок, уже немолодые. После секса они не знают, о чем помолчать, поговорить или «что делать» в постели. Седоватому Саше остается, нет, это молоденькая режиссер подсказывает актеру реплику из какого-то древнего фильма: «Вам хорошо было, товарищ Федорова?»

«Революционер» (режиссер Елизавета Клейнот, Россия — Украина, специальный приз жюри) — шестиминутная пародия на ролик из YouTube. Монолог девушки воспроизводит серьезную наивность клиентов Фейсбука, где «уже произошла революция». Ведь известные люди — режиссеры, например, купившие, скажем, пирожок с капустой и отметившие этот судьбоносный факт на своей страничке, — получают миллионы комментариев. Отважная барышня, недовольная таким положением дел, решается на собственный «предвоенный ролик». Но в маске клоуна и одновременно в роли вируса. Эти аксессуары помогают автору монолога и героине ролика с трагической миной переживать утрату чувства комического, без которого представить революцию уже невозможно. Теперь ей надо выйти из «домика» в мир, где «страшно», но за плечами у нее болтается оружие. Она шагает по направлению к средневековому замку. Стучится в кованые ворота. Нет ответа. Выход из реального мира YouTube в воображаемую реальность заблокирован. Зато удаленный к ней доступ налажен сетевыми революционерами.

«Ядерные отходы», режиссер Мирослав Слабошпицкий

«Артёмкин новый свитер» (специальный приз жюри) Ильи Леутина, смонтированный им же на планшетном мобильном устройстве, — фрагмент спонтанной кинореальности, еще, как ни странно, доступной. И она дышит,

не сдаваясь квазиавторским замашкам или какому-нибудь художественному свисту.

Два мальчика коротают каникулярное время в дачной местности у реки. Видят загоревшееся дерево. Один мальчик сбивает огонь своим свитером, бегает за водичкой. Другой руководит процессом. А третий, мелькнувший на полсекунды, советует позвонить 01. Этот коротенький фильм ткется из ничего, и его материя не рвется. Мальчики погасили пожар. Вернулись из-под горки на просеку. Бабушка «пожарного» забрала его свитер и укатила на велике. А у другого мальчика, под сиденьем его велосипеда, затаился новый свитер. Спасенный от пожара и новенький. Шесть минут длится этот легкий фильм, где характеры явлены в одно касание и сюжет есть полнокровный, на вырост.

Кульминацией программы стали «Ядерные отходы» (Гран-при) Мирослава Слабошпицкого (Украина). На первый или усталый взгляд, это сугубо фестивальное кино. На самом деле — и тут хранится его негромкий ошеломляющий смысл — фестивальные стереотипы режиссер переосмысливает с беспощадной ясностью. С благородным максимализмом. Хотя, скорее всего, он об этих пресловутых стереотипах просто не думает. Его немой фильм длится двадцать четыре минуты. Его минималистский стиль заговорен от любого типа стерильности. Его конструктивизм — в движении камеры, мизансценах, ритме — застрахован от намека на формализм.

По зимней дороге под мокрым снегом в безлюдном пейзаже движется ярко-оранжевый грузовик. Приближается к сероватому зданию с грязно-белыми стенами какого-то, похоже, завода. Над ним — свинцовое небо, где, однако, розовеет облако. И виднеется — снег еще тает — кусок очень черной земли. Промзона. Если не знать (не прочитать в каталоге), что на экране Чернобыль, так и не поймешь. Но это не важно. А страшно все равно, знаешь или не знаешь, где действие происходит. Гигантский подъемный кран тащит вверх с платформы грузовика громадного размера канистры. Какой-никакой опыт шепчет: радиоактивные отходы. Водитель грузовика скидывает зараженную одежду в контейнер перед душевой. Рядом с ним другой рабочий. Он тоже раздевается молча, кидает одежду. После душа водитель измеряет специальным прибором норму своих рентгенов. Немолодая женщина везет контейнер с опасной одеждой в прачечную.

Дезактивация людей сменяется дезактивацией вещей. Ритм одних машин, что везут отходы для переработки, — ритмом других машин, стиральных.

После прачечной камера въезжает в комнату отдыха или кухню. Водитель ест, у него перерыв. Входит женщина, работница прачечной. Застилает диванчик простынкой, под простынку кладет горкой свою куртку, ватные брюки. Раздевается дальше. Время секса. Он тоже снят в ритме машинном. Рутинном и деловом. Мужчина одевается. Женщина поднимает ноги. Высоко-высоко — в надежде на зарождение жизни в этом стылом, механистичном, онемевшем пространстве. Жутком, но при всем том очеловеченном. Обреченном, но не обессмысленном.

Неуступчивый, сдержанный режиссер. Нерасчетливый короткий фильм.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

С видами на российское кино

ВЫБОРГ-2012

«Шопинг-тур», режиссер Михаил Брашинский

Кинофестиваль «Окно в Европу» воспринимается кинематографической общественностью как своего рода послесловие к «Кинотавру». Но, разумеется, претендует на большее. И, как всякий уважающий себя национальный смотр, включает в свой конкурс только премьерные показы. Придуманное в свое время Саввой Кулишом, Микаэлом Таривердиевым и Марленом Хуциевым, «Окно» отметило двадцатилетие. За эти годы отошел от участия в организации киношных празднеств в Выборге Хуциев, ушли из жизни Таривердиев, Кулиш, Ростоцкий.

Одна из удачный идей основателей «Окна в Европу» — приглашать в Выборг все картины, что оказались замеченными на «Кинотавре», в Берлине, в Канне, включая те, что не попали туда по техническим или просто субъективным причинам. Все вместе они участвуют в факультативном конкурсе «Выборгский счет», судьями которого становятся все участники и гости фестиваля. Технология голосования с помощью несложных анкет хорошо продумана и проверена временем. Она позволяет выявить не только зрительские предпочтения вообще, но и классифицировать их по возрасту, полу, отличить оценки кинематографистов от пристрастий простой публики. Это любопытный зондаж. Жаль только, что его данные до сих пор, насколько мне известно, не становились предметом специального исследования и обнародования, хотя бы на сайте фестиваля. Даст бог, когда-нибудь это будет сделано, и тогда историки отечественного кино при желании смогут отследить хотя бы пунктирную траекторию развития нашего кино и интереса к нему со стороны провинциального зрителя за последние два десятка лет.

Двадцать лет назад, по мнению президента фестиваля Армена Медведева, «много говорилось о кризисе индустрии, об апатии зрителей, об упадке кинообразования, о катастрофе с прокатом, о растерянности мастеров перед вызовами рынка и т.д. Сейчас примерно те же разговоры. Но сколько бы со всех сторон ни раздавалось сетований на то, что отечественное кино дышит на ладан, что оно вот-вот умрет, оно тем не менее живо... Вердикты критиков надо делить, как водится, на два, на четыре, иногда — на шестнадцать, — продолжает А.Медведев. — Природа падения зрительского интереса не прос-

«Поклонница», режиссер Виталий Мельников

та. Здесь «виновато» множество факторов. Я не стану их перечислять. Это должно быть предметом отдельных исследований, темой так называемых «деловых игр», «круглых столов», чем отчасти мы и занимаемся на наших фестивалях. Вообще, кинофестивали на то и существуют, чтобы почувствовать, насколько дело кино живо, прощупать его пульс, понять перспективы тех или иных его направлений, дать срез годового репертуара».

Конкурсная программа этого года явила довольно интригующую афишу, в которую попал фильм ветерана отечественного кинематографа Виталия Мельникова «Поклонница» — эпизод из жизни Антона Павловича Чехова, роль которого сыграл «фоменковский» актер Кирилл Пирогов. Было также и несколько обещающих дебютов. В их числе картина «Все просто» Сони Карпуниной, ученицы Сергея Соловьева. Другой дебютант — Владимир Панков, отважившийся на театральную экспрессию в стиле «докудрама» в своем фильме «Доктор». Нельзя было не обратить внимание на еще одного начинающего режиссера — Егора Баранова, снявшего фильм «Соловей-разбойник» по сценарию Ивана Охлобыстина, который и сыграл в картине главную роль. Рядовые зрители отдали ему пальму первенства в конкурсе «Выборгский счет».

Критики отдали предпочтениие и своего «Белого слона» режиссеру Михаилу Брашинскому за фильм «Шопинг-тур», исполненный в жанре иронического гиньоля. Он же поделил главный приз с лирической лентой Георгия Параджанова «Все ушли». На моей памяти впервые случилось, чтобы оценки критиков и членов жюри основного конкурса так тесно сблизились.

Фильмом открытия (а для меня — фильмом-открытием) стала внеконкурсная картина Андрея Прошкина «Орда». Задним числом я понял, что она стала смысловым прологом к конкурсному сюжету фестиваля.

Впервые эта картина была предъявлена публике на ММКФ, и тогда не все критики оценили ее по достоинству. Мол, Орда на экране расцвечена в яркие тона, если она — сама экспрессия, если практически все персонажи даны рельефно и характеры их очерчены резко и выразительно, то Русь предстает словно не в фокусе, пейзажи унылые, герои — блеклые и т.д. Словом, как-то православная, мирная, богобоязненная Русь на фоне татарской характерности и витальности смотрится несколько бледно. Обиделись на авторов и православные великороссы.

«Орда», режиссер Андрей Прошкин

Вообще-то, последнее дело — обижаться на беллетристическое произведение, сочиненное по мотивам исторических событий или народных преданий. Это неправильно — что для малых народов, что для народов титульных. Художественное произведение по природе не может быть ни доской почета для одних, ни — позора для других. Оно с разной степенью успеха старается заглянуть под покров внешних обстоятельств и устоявшихся клише. И делает это не без задней мысли: объяснить, «разговорить» современность.

Недоброжелатели постарались не заметить смысловых мотивов картины. Иные зациклились на достоверности исторической декорации, в которую помещены актуальные смыслы. Не могут взять в толк, что «Орда» — не археологическое изыскание. Это историко-художественная фантазия о том, как православная Русь предотвратила опустошительный набег на Москву языческой татаро-монгольской Орды. И не силой оружия, а волей духа одного верующего христианина.

Самое верное лекарство от самых тяжких недугов — долгая жизнь или мгновенная смерть. Первая — чудо. Вторая — цирковой номер. Так было заведено у них — иноверцев, по крайней мере, в фильме Андрея Прошкина.

Если фокус чудотворства не удался, тогда следует аттракцион смерти. Как он последовал для китайца-иллюзиониста, после того как его трюк с исчезнувшим шаром был разоблачен проницательной матерью хана Тадулой. Рассерженный хан забил оплошавшего фокусника насмерть. Это выглядело некрасиво, не эстетично. Другое дело, когда обреченному сносят голову в концертном исполнении мастера этого искусства. Резкий взмах саблей, и голова легко соскальзывает с плеч, словно скошенный колос со стебля. Следующий!

Так и жили они от восхищения перед чудом (если оно случалось) до казней тех, кто не оправдал надежды на него. Но ведь и православие нередко полагалось на чудо. Обещало его. Разница была в том, что язычество, по версии авторов «Орды», еще и наслаждалось им, как зрелищем.

Разница, правда, была еще и в том, что христианская мораль сочла чудом саму жизнь. Изо дня в день. Необязательно героическую, не всенепременно — святую. Оттого, видимо, режиссер со сценаристом «пожалели» красок и эмоций, воссоздавая Русь православную. Это другой мир.

«Соловей-разбойник», режиссер Егор Баранов

Россия и в ментальном, и в моральном отношениях — двоемирие. На экране — два мира и одна судьба. Христианская этика кажется белой простыней, наброшенной на языческие рефлексы. Время от времени на ней проступают кровавые разводы. Как это аукнулось и в царствие Ивана Грозного, и в пору церковного раскола, и продолжилось в XX веке сталинизмом. Свергнутое наружное иго угнездилось внутри страны-победительницы, внутри человека-победителя. И даром, что ли, вырвалось у Блока: «Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы...»

Сюжет «Шопинг-тура» при всей своей фантасмагоричности — автобус, полный туристов, пересекает границу с Финляндией и оказывается в плену у цивилизованных «людоедов» из бывших чухонцев — не кажется таким уж абсурдным, если принять во внимание отношения двух главных героев — матери и сына-подростка. Они потеряли только что самого родного человека — мужа и отца. Не исключено, что они его и съели. В фигуральном смысле, разумеется. Теперь по ходу поездки они едят друг друга поедом, впиваясь словами и поступками в самые уязвимые места. Они бы и съели друг дружку без остатка, если бы не финны-людоеды, которых хлебом не корми, дай отведать человечины иностранного гражданина во время языческого праздника солнцестояния.

Перед угрозой быть съеденными мать с сыном и примирились, и сплотились, почувствовали себя близкими родственниками. Правда, при этом им самим пришлось озвереть, сразившись не на жизнь, а на смерть с финской девочкой-каннибалкой.

Режиссер снимает эти битвы всерьез, но каким-то неведомым образом авторская ирония проникает в сие действо, и зритель то смеется, то ужасается.

Есть, правда, и те, кто, недоумевая, раздражается. Все-таки условность сюжетной конструкции здесь чрезвычайно подвижна. Даром что это сугубо авторский триллер. С позиции политкорректности он может не понравиться среднестатистическому финскому зрителю. Дело может кончиться нотой протеста со стороны тамошнего парламента, ежели у него не хватит чувства юмора. У нашей бы Думы его точно не хватило. Страшно представить, что бы поднялось, если бы финны сняли подобный фильм — поменяв национальность героев.

«Все просто», режиссер Соня Карпунина

Мотив душевного «раздрая» по-своему и достаточно радикально развивает молодой режиссер Мария Саакян в фильме, название которого звучит как медицинский диагноз — «Энтропия».

На фоне татаро-монгольских коллизий «Орды» бунт наших креативных современников, которых изображают Ксения Собчак, Валерия Гай Германика, собачка Моня и другие, ничего не потерял в своей выразительности. Там кровь хлещет, здесь сперма стекает по стеклу, за которым маячит испуганное лицо артистки Собчак. На этот сарказм чувства юмора может не хватить, пожалуй, ни у одного самого преданного любителя авторского кино. Смею только предположить, что энтропия без кавычек имеет определенное отношение к самим авторам сценария и к режиссеру Марии Саакян, человеку одаренному, судя по ее ранней картине «Маяк».

В конце фестивального конкурса случилось нечто непредсказуемое. Наконец-то отечественным кинематографистам удалось предложить качественную буржуазную комедию. Называется она «Все просто». Сняла ее выпускница ВГИКа (мастерская Сергея Соловьева и Валерия Рубинчика) Соня Карпунина. Она же и сыграла в ней главную роль.

Судя по тому, с какой легкостью картина смотрится, кажется, что действительно все просто — живые диалоги, отчетливые характеры, остроумно закрученная интрига вроде бы на пустом месте, актеры, нигде и ни в чем не пережимающие... Простой рецепт, но как же трудно им воспользоваться, если все эти постсоветские годы у нас так и не было рассказано ни одной сколько-нибудь непринужденной рождественской истории. Хотя многие и не однажды пытались. Уж чего только ни придумывали мастера уровня Бекмамбетова. В качестве подпорок и костылей брались сю-

жетные схемы испытанных советских комедий. Но не в коня, видимо, был корм.

У Карпуниной тоже есть отсылка к рязановской «Иронии судьбы...». Но это не более чем ауканье с ней. Молодую героиню зовут Надей, ее парня — Женей. И опять в ситуации замешаны обе столицы — Москва и Питер. Главное: жизнь богаче самых далеко просчитанных решений, а молодые люди глубже, чем они сами смеют думать.

В программе фестиваля были показаны еще два фильма, которые так или иначе рифмовались с «Ордой». Один — «За Маркса...». Рассказ о рабочем человеке, поднявшемся против всевластия заводского хана, но не выдержавшего бремени народного заступника. Другой — фильм-лубок «Соловей-разбойник». Герой — офисный клерк, переквалифицировавшийся в российского Робина Гуда. Ему противостоит вся олигархическая рать — силовики, газовики, нефтяники... И все ему нипочем. Он бесстрашен и весел.

Повествование об очередном бунтаре стилизовано на экране под фольклор и изложено весело, с удалью, на какую только и способен талантливый писатель и артист Иван Охлобыстин. Миссия-то у героя робингудовская — стоять на страже Справедливости, противостоять Несправедливости, а по своему мифологическому происхождению наш Робин Гуд — из татар. Лубочная версия одного из тех беспощадных, но не бессмысленных русских бунтов, которой народ всегда готов себя тешить, если она к тому же хорошо пересказана.

По возвращении в Москву из Выборга первое, что я увидел, — знакомое лицо Соловья-разбойника, восседающего за информационным столом телеканала «Дождь». На нем — белоснежный френч, очки-велосипед... Причем, гоночный — с большими колесами и с тонкой оправой как бы шин. Тут он выступает в роли лидера монархической партии «Коалиция Неба» и главы Высшего Совета партии «Правое дело», свою роль в которой видит в том, чтобы духовно окормлять ее членов.

Его не смутил ехидный вопрос телеведущей: как уживаются монархические убеждения с либеральной идеологией, которую он собрался окормлять? В ответ он презентовал себя аятоллой Хомейни.

Это уже не кино. Это наша общественно-политическая реальность, похожая на кино. И было совсем не весело. За рамками телевизионного экрана устанавливались законотворческие рамки типа электронных рамок в местах массовых мероприятий — правила и нормы, позаимствованные в Средневековье. Уже подведена законодательная база под цензуру. Открыта «охота на ведьм», сбиваются в опричные дружины «православные активисты». Под белой простыней христианской морали вновь проступили контуры ордоносного язычества.

Так уж получилось, что нынешний киносезон оказался зеркальным не только по отношению к киноиндустрии, но и по отношению к самой современности, к ее трендам и запросам. Напомню слоган «Киновыборга»: «Прогноз на завтра». Он сделан.

НИНА ЦЫРКУН

Врачебная практика

Официально жанр этого фильма определен как комедия. Смешные эпизоды и вправду есть. Например, краткая характеристика гинеколога Ромы, «специалиста по всем женщинам района». Рассказ о нем сопровождается чередой сверхкрупных планов женских губ, явно репрезентирующих пресловутую vagina dentata. А вообще здесь актеры часто смеются над своими якобы шутейными рассказами, хотя зрителю в эти моменты вряд ли смешно. Типично, видимо, медицинская история: доктор Чехов тоже называл свои пьесы комедиями, а на сцене получались драмы; иные режиссеры пытались их ставить смешно, главным образом за счет актерской экзальтации, но опять же зрителя натужное комикование не заражало. Я, во всяком случае, успешных примеров не помню.

Вот и «Доктор» Владимира Панкова по пьесе и сценарию Елены Исаевой (вербатима, записи рассказов реального провинциального врача из астраханской губернии Андрея Гернера) если и комедия, то черная. Впрочем, у фильма есть и другие жанровые атрибуции, более нейтральные, что ли. Прежде всего саундрама, жанр, хорошо известный московским театралам. Известно им и некоммерческое партнерство «Студия SounDrama», которое то ли дало название жанру, то ли само было названо, исходя из особенностей первой его постановки («Красной ниткой») в 2005 году. Идейно-художественный руководитель студии Владимир Панков, провозгласивший (совместно с Ольгой Бергер) творческим принципом этого содружества артистов в самом широком смысле слова (то есть не только актеров, но и музыкантов, художников и, что существенно, звукорежиссе-

«Доктор»
По пьесе Елены Исаевой
Автор сценария **Елена Исаева**
Режиссер **Владимир Панков**
Оператор **Александр Смирнов**
Художник **Юлия Феофанова**
Музыка: **SounDrama**
Звукорежиссер **Дмитрий Чернов**
В ролях: **Андрей Заводюк, Александр Кудрявцев, Сергей Родюков, Алиса Эстрина, Татьяна Кличановская, Павел Акимкин, Ольга Герчакова, Сергей Агафонов, Людмила Шергина, Инга Сметанина, Алина Ольшанская, Алексей Багдасаров, Дмитрий Журавлев, Анастасия Сычева и другие**
К/с «Жанр»
Россия
2012

ров, да и сам Панков — и режиссер, и актер, и музыкант) отсутствие, условно говоря, всяческих принципов, то есть канонов и правил, отважное смешение жанров и стилей. Но у «Доктора» есть еще один жанровый ярлык — «зонг-опера», а это уже отсылает нас в новом направлении — к Бертольту Брехту (тоже, между прочим, обучавшемуся на врача в Мюнхенском университете, а военную службу во время первой мировой проходившему санитаром в госпитале) и, соответственно, брехтовскому театру с его эффектом отчуждения. Художественный прием неожиданно рифмуется с тем, что доктор-рассказчик (Андрей Заводюк) в фильме, беседуя с самим же собой в молодости (Александр Кудрявцев), с высоты опыта называет «экранированием», абстрагированием от больного. «Ведь если все время смотреть за занавеску с анестезиологом, ничего хорошего не выйдет».

«Доктор» отсылает не только к этому брехтовскому фирменному ярлыку, а прежде всего вообще к эпическим принципам построения театра. Так что принципиальное отсутствие канонов приобретает в методологии Панкова этакий базаровский (приплетем сюда еще одного доктора) обертон с противоречием в самом себе.

Фильм, снятый по пьесе, а точнее, по спектаклю «Док.Тор», поставленному Панковым по этой пьесе, называется «Доктор», то есть заостряет наше внимание на фигуре главного героя. Но он очень редко — сколько помнится, только в начале и в финале фильма — остается на экране один, а все время появляется если не в гуще, то рядом, на фоне, перед (организованными) группами людей, как в «эпическом театре» Брехта. Фильм и начинается с того, как на сцене перед микрофоном появляется седой мужчина в пыльных ботинках, ставит на пюпитр потрепанный портфель, закуривает... и дальше на фоне «картинки» идет его закадровый рассказ. А тут же нас опять возвращают к театральной сцене, где доктор-рассказчик оказывается в кругу людей в белых халатах, смачно произносящих красиво звучащие, но жутковатые по смыслу названия: «гангрена», «абсцесс», «сифилис»... Из этого круга (а сценический круг еще и вертится, будто утверждая дурную бесконечность повторяемых событий) ему уже не вырваться никогда.

«Для меня главное было, хоть это и банально звучит, задать много-много вопросов людям. А главный из этих вопросов: неужели ничего не изменится? неужели не сможем измениться и мы сами?» — сказал Владимир Панков в одном из интервью. Похоже, что да, не изменится. Автор сценария Елена Исаева не скрывает, что вдохновлялась «Записками юного врача» Булгакова. Напоминанием об этом служит огненно-рыжий петух, расхаживающий по столу, — у Булгакова в «Полотенце с петухом» он был зарезан в честь новоприбывшего доктора.

Действительно, деревушка, в которую прибыл доктор Андрей, очень похожа на булгаковское Мурьево, только вот инструментарий там был такой, что вчерашний студент даже не всякой вещи назначение знал, а в аптеке было полно заграничных патентованных средств и не было разве что птичьего молока. А в финале фильма такой же выпускник, только зовут Сережа, приедет на том же древнем автобусе в то же Барятино, откуда опять разбежались врачи. И там встретят его такие же равнодушные коллеги, оживляющиеся только при виде бутылки, а полный радужных надежд Сережа, не подозревая об опасности (дело было после Чернобыля, только информация никакая насчет радиации не поступала), улыбается нам с экрана, и оглушающе громко звучит дурацкая песенка «Ты целуй меня везде...».

Так или иначе, молодой доктор в Мурьеве (как и в фильме Алексея Балабанова «Морфий», поставленном по мотивам произведений Булгакова) был практически один, а в фильме Панкова — несмотря на то что постоянно повторяется реплика о разбежавшихся врачах — они тут фигурируют целыми группами, «ансамблями». Мне кажется неслучайным, что именно сейчас появляется этот фильм с героем на фоне коллектива — одновременно с картиной Светланы Басковой «За Маркса...», одновременно с обсуждением в про-

грамме Александра Архангельского на телеканале «Культура» проблемы «возвращения к марксизму». В конце фильма Андрей Дмитрич «по-брехтовски», глядя в камеру, открытым текстом предъявляет нам свои жалобы, говорит про отсутствие оборудования, хирургических перчаток, а еще вот и льготы собираются отменить. Он, как на митинге, движется по больничному коридору, тесно окруженный врачами, сестрами, нянечками, и все они смотрят куда-то вверх, то ли к верхам взывают, то ли прямо к небесам.

Воинствующий индивидуализм эпохи первоначального накопления капитала с его робинзонадой уступает место коллективизму — кстати, то же самое произошло в американском кино в эпоху Великой депрессии, когда Джон Форд, имевший, между прочим, особый вкус к эпике, установил моду на мужское содружество — на земле, на воде и под водой. Но в отличие от проникнутого энтузиазмом, «пассионарного» коллективизма 30-х, отраженного и в нашем кино тех лет, взять хоть «Семеро смелых», нынешний какой-то усталый; это случайный союз людей, сбившихся в стаю от безнадеги, оттого что больше некуда деться, и как будто заранее знающих о собственной обречен-

«Доктор»

ности, но тем не менее продолжающих тянуть лямку жизни, как интуитивно ощущаемый долг. «Профессия — вот что держит, — как говорит доктор. — Кто-то должен это делать».

В фильме Панкова эпичность просторов родины великой, на которых теряется, нивелируется, да что там, потихоньку гибнет, спивается главный герой, задается в начале, и она же завершает историю. А так все происходит в основном в утлых интерьерах провинциальных больничек или же на пыльной сценической площадке. Условная эпичность заставляет вспомнить о том, что роль времени в России выполняет пространство. В связи с этим забавно вспомнить, что американский историк Дэниел Джозеф Бурстин то же самое говорил про рождение нации в своей стране. Но длилось это не очень-то долго (с точки зрения историка), достаточно лишь для того, чтобы нация обрела собственную общую историческую судьбу. В России же это константа, о чем, в сущности, и говорит «Доктор»: проходят годы, меняются политические формации, а человеку на этой территории одинаково плохо, неуютно и одиноко, несмотря на то что общая судьба нации давно вроде бы состоялась.

События в фильме начинаются в глухую советскую пору: выпускник медвуза прибывает интерном в деревушку где-то в Брянской области, откуда все врачи разбежались. И попадает почти в сюрреалистическую атмосферу лечебного заведения, где йод — и тот разбавленный, а больше вроде никаких других препаратов и не имеется. Год спустя он оказывается в другом месте, но на удивление похожем на первое, и условия все такие же. Чтобы произвести ампутацию бедолаге Коле, попавшему под трактор, хирург долго искал инструмент и нашел только ржавый обломок маленькой пилки джингли, с помощью которой и «сформировал культю», чтобы можно было потом на нее как-то протез приспособить. Коля, конечно, был врачу благодарен, но иной раз эти трудовые подвиги заставляли Андрея усомниться в том, зачем он все это делает, ради чего надрывается. Тем более что пока он запущенную язву оперировал, жена-пианистка ушла к контрабасисту и дочку с собой увела. Вставная новелла про семейку, где три женщины — теща, жена и дочь — гнобят тщедушного безобидного мужичка, избитого ими однажды так остервенело, что кишки на спину вылезли, героически прооперированного, а потом супружницу свою зарезавшего на автобусной остановке, как-то и вправду заставляет задумываться о том, стоят ли усилия врача по спасению таких жизней. Вот один из тех вопросов, которые, возможно, хотел нам задать Владимир Панков.

Между тем общий внешний настрой фильма шумно веселый, иной раз залихватский, особенно в сценах из бытовой жизни райцентра, где гремит зазывная песенка группы «Руки вверх»: «Ты целуй меня везде...» Андрей Заводюк в роли Андрея Дмитрича, стоя перед микрофоном, без пафоса и надрыва вспоминает себя молодого, подает текст от рассказчика, а группа щеголеватых врачей и сексапильных медсестричек, приплясывая и прихлопывая, его реплики перепевают и перетолковывают. Надо сказать, что «Доктор» получил на кинофестивале в Выборге две премии — приз Фонда Станислава и Андрея Ростоцких, а также диплом большого жюри, выданный за «смелость и оригинальность музыкального решения».

Режиссер, перенося на экран театральную постановку, изменил темпоритм, воспользовавшись возможностями кино для звукового монтажа (надо отдать должное звукорежиссеру Дмитрию Чернову), который стал основным стержнем фильма, связывая воедино всех участников событий: роженица в палате, теряя сознание от боли, заводит песню, а «врачица» на сцене ее продолжает. Зонги или аккомпанемент на баяне в исполнении баяниста (Сергей Родюков) в белом халате, надетом на ватник, и с рюкзаком, из которого торчат какие-то крылья, не кажутся вставными номерами, они органично вплетаются в ткань рассказа доктора. А сам этот сопровождающий доктора баянист, сложивший крылышки, только один и хранит Андрея Дмитрича, должен же кто-то о нем думать.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Презрение, или Odnazhde v Rossii

«Вы в фильме или в реальности?» — «Конечно, в фильме!»
Жан-Люк Годар. «Уик-энд»

История мирового кино полна примеров, подтверждающих банальную истину: за затертым названием нередко скрыто исключительное кино, простое обнаруживает обилие смыслов, встречает все новые прочтения. Тогда как толковые словари пестрят вполне исчерпывающими определениями слов сверхизысканных. Для своей картины Мария Саакян избирает редкостное наукообразное имя. «Энтропия» — не учебный фильм по термодинамике. Хотя и в одноименном фильме 1999 года Фила Джоана в центре истории оказывался независимый режиссер. Кино в кино — характерный прием постмодернистских работ экзистенциальной тематики. В источниках вдохновения автора российской «Энтропии» и его героев, снимающих хоум-видео, — кинематограф Ларса фон Триера, годаровский «Уик-энд». В тематическом контексте возникает и молодое «Четвертое измерение» — международный проект Эдди Моретти с его причудливым перечнем требований к персонажам. И, в частности, представленный на минувшем ММКФ короткометражный фильм «Оленята» (Fawns) Яна Квесиньского: четыре обкуренных неохиппи натыкаются на заброшенную деревню, бесчинствуют и балагурят, так как под кайфом не догадываются о надвигающемся смертоносном потопе, прозрение приходит постепенно. В «Энтропии» герои — носители печального знания, камера — их носовой платок, вещь как будто случайная. Мутирующая реальность репрезентирована в антитрогательной кар-

«Энтропия»
Авторы сценария **Григорий Матюхин, Руслан Паушу**
Режиссер **Мария Саакян**
Оператор **Мко Малхасян**
Художник **Андрей Бартенев**
В ролях: **Валерия Гай Германика, Ксения Собчак, Диана Дэлль, Данила Поляков, Евгений Цыганов и другие**
Продюсерский центр Vita Aktiva
Россия
2012

тинке, с холодными живописными, тщательно выверенными кадрами, продуманными, но банальными монтажными фразами.

Зрителю предлагается испытать брезгливость к фильмической реальности и населяющим кадр представителям городской субкультуры, выступающим как образчики вырождающейся идеологии и невнятной атрибутики. Недоумки — характеристика, подсказывающая этимологию общего настроения фильма. Недоумение — доминирующая эмоция картины Марии Саакян, она срабатывает уже при первом знакомстве с материалами фильма: от пафосных роликов на странице Фейсбука до афиши с охваченным оцифрованным огнем фрагментом «Вавилона», шедевра Питера Брейгеля. Традиционный сюжет, медийные персоны продолжают работать на вызывающий образ картины. При этом работа всячески стремится к статусу полуфабриката: титры, флэшбэки представлены как сырьевой материал.

После мелодичного, с трепетом шепчущего о боли за родных, захваченных войной «Маяка» (2006), Саакян пробует отреагировать на социально-политическую ситуацию в России-2012, и речь от третьего лица превращается в откашливание, где в роли мокроты — сгусток антисмысла, а перепалки антигероев превращены в сплошную матерщину. Автору важно заявить степень неполноты, неопределенности существования. Переходя на «галантерейные» ассоциации, можно предположить, что режиссер намеревалась сотворить начес в стиле ББ из тонких волосков без тени сострадания к жалкой шевелюре. Получается «вавилон», высмеивание которого тоже, между прочим, иной раз имеет шанс войти в арсенал кинематографического фольклора. Но, увы, дистанция между персонажами и автором слишком подчеркнута, а публицистическая модальность некоторых эпизодов не дает шанса выловить иронический подтекст картины. Режиссер старается сделать неаппетитное, равнодушное кино, соблюдая обычаи артхауса, но ошибка совершается уже на старте фильма. Она — в обличительном пафосе первых монтажных фраз, хотя бы в совмещении кадров выступления Собчак на митинге и угара компании фриков в московском клубе.

Бездарность должна погибнуть — лобовая мораль фильма ужасов реализуется через традиционный линейный сюжет. В недостроенный, но уже заброшенный загородный дом приезжают репрезентативные представители городской субкультуры: актриса, похожая на Лив Тайлер, девственница Маша (Диана Дэлль), альфа-самка, лидер оппозиции и продюсер самопального перформанса Паша (Ксения Собчак), готка режиссер Гера Дарк (Валерия Гай Германика), китайская хохлатая (собака Моня) и режиссер-концептуалист Илья (Данила Поляков). Все сцеплены некоей дружбой, подразумевающей вечные вербальные стычки, щедро сдобренные кондовым матом. Между тем персонажей связывают шокирующие обывателей и предсказуемые по логике сюжета интимные отношения: Илья бесперспективно влюблен в Геру, Гера замечена в лесбийской связи с Пашей. Машей очарован абориген Овощ (Евгений Цыганов), но красавица полна платонического преклонения перед творческими поисками Ильи. В мире *фриков* нет «тошноты», пустоты, глухоты, тщательно моделируемой в фильме при показе внефабульных приключений приятелей. Зато присутствует отвращение к жизни, неразделенная любовь как основная мотивировка для эксперимента, вырождающегося в различного рода испражнения: семенная жидкость, рвота.

Принципиальная вторичность — основной способ для режиссера встроить абсурдистский мир фриков в традиционную сюжетную структуру. Персонажи внимают наказу постановщика строго следовать уже сложившимся и отработанным за несколько лет жанровым клише и ролевым моделям, и под страхом предрекаемого сценарием конца света пытаются не сотворить что-нибудь новое. В общем, задачу по минимизации смысла происходящего артисты выполнили на все сто процентов. Автор беспощадна как будто и к себе, складывается ощущение, что она вызволяет из памяти и смакует отравляющие пубертатный период эмоции — зависть, растерянность, переходящие в спесь. На

правах ровесницы смею предположить, что, успев стать пионеркой, в свое время она не вполне разделила зачеркнувшую усилие по завоеванию права на красный галстук идею свободного дресс-кода в школе и осталась в стороне от эйфории розовых лосин. Хотя и белые манжетки к школьной форме пришивать было лениво, а становиться панком — неэстетично, в результате приходилось быть скромной очевидицей безумств поколения. Автор едва старше героев, но считает себя вправе оставаться за скобками. Однако скобки, халатно подобранные, кроме необходимой травмы внешнему облику, все же творят и речь невнятную, если не злобную. Персонажи получаются недостоверные, а главное — не достойные жалости.

Разоблачение ложных концепций через стандартные сюжетные паттерны на территории фильма превращается в необдуманные и дико претенциозные перформансы: пляски с пилами на столе, сооружение распятия из лестницы, поджог машины, выброс мобильных телефонов. «Я тоже сделаю свой плевок в вечность», — уверяют герои презираемой камере. И камера не остается в долгу: она уже не изобретательна, почти статична. Смакование экскрементов — основной прием, смысл и итог диалога. Очевидно, Приз имени Саввы Кулиша за творческий поиск в Выборге достался Марии Саакян за спорную, но смелую характеристику, которую она дала некоторым упражнениям современного российского андерграунда: «Авторское кино — это жопа», — с радостью констатируют герои. В этом оазисе граница между пошлостью и трагикомизмом окончательно размыта, как между цитатой из Википедии и аналитической статьей. И уже не важно, «Беременный» перед нами или «Энтропия». Ведь сегодня удобно вместо обычного носового платка использовать платочки душистые, бумажные, одноразовые. При этом ассортимент ароматов — от сладкого клубничного до убойного перечного.

Впрочем, ПМЖ диску «Энтропии» в фильмотеке монтажеров, историков, оппозиционеров обеспечивает финальный трехминутный эпизод стремительного проезда президентского кортежа по безлюдным улицам столицы. Следует он в продолжение не менее апокалиптичного кадра — покинувшего смрадный Дом русского парня, держащего в качестве скипетра и державы выразительный профиль Спящей красавицы и анфас целлулоидного пупса. Тема гармонии (саундтрек Родиона Лубенского «Апокалипсис») вводит в кадр настоящего героя — сметающую стихию. *Пока буржуи бесчинствуют, русские парни найдут дорогу к президенту* — пионерская мораль в духе соцреализма равносильна по прагматике назидательному *«гореть им всем в аду — проклятым содомитам»*.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Карловы Вары. Перезагрузка

Karlovy Vary
International Film Festival

«Дом с башенкой», режиссер Ева Нейман

Арт-директор Карловарского МКФ Карел Ох, еще в прошлом сезоне получивший скипетр худрука авторитетного европейского кинофорума из рук его основательницы Эвы Зааралової, насколько мне известно, не делал публичных заявлений относительно новой политики фестиваля. Тем не менее карловарский завсегдатай не может не заметить неслучайных изменений. Официальный конкурс «К востоку от запада» поменял формат и резко помолодел: теперь здесь соревнуются дебюты и вторые фильмы. Такое решение изменило — конечно же, непреднамеренно — геополитический пейзаж программы, которая была фишкой КВФ, привлекавшей сюда и критиков, и дистрибьюторов. Здесь можно было увидеть работы кинематографистов Центральной Азии и Кавказа. Но на сей раз, видимо, в тех краях не оказалось достойной продукции молодых авторов, отчего восточной окраиной конкурсной географии оказалась Украина, представившая «Дом с башенкой», второй (после «У реки») фильм Евы Нейман. Она и стала призером этого конкурса. Фильм по автобиографической повести Фридриха Горенштейна показался мне вторичным, что случается часто, когда постановщики берутся за материал, требующий личного опыта, отсутствие какового нельзя ничем компенсировать. Только новой поэтикой, рефлексирующей дистанцию между «тогда» и «сегодня». Ева Нейман осталась в рамках кинематографической традиции (фильмов о военном детстве у нас накопилось немерено) и сняла черно-белое кино, чем и выиграла соревнование.

Присутствие российского кино на фестивале было минимальным: далеко не новый «Дом» Олега Погодина во внеконкурсном показе и документальное исследование Павла Костомарова и Антуана Каттина[1] «Трудно быть бо-

[1] Так называет себя в России Антуан Каттен (Antoine Cattin, *фр.*). — *Прим. ред.*

гом» — плод десятилетнего труда. Эта блистательная, на мой взгляд, работа, портретирующая Алексея Германа на съемках его все еще не законченной картины, прошла стороной. Оно понятно и легко объяснимо: наши реалии и наши обстоятельства невозможно схватить с одного просмотра, не имея бэкграунда. А ядреные диалоги в переводе годятся разве что как информация.

Впрочем, никакого умысла в нашем отсутствии не было: приглашенные отказались от участия в конкурсе.

А конкурс, между прочим, на этот раз оказался интереснее, чем в последние годы.

«Трудно быть богом», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттин

Карловарские программеры продолжают собирать кино второго эшелона — фильмы, как правило, малобюджетные и непафосные, осваивающие проблематику и поэтику, которая еще не влилась в мейнстрим. Карловарский экран приохотил меня к странным людям — маргиналам, чудакам, фрикам, инвалидам-колясочникам, дивиантным тинейджерам — словом, персонажам, которые не допускались на экран в кинематографе соцлагеря. Форматирование реальности, захватывающее скрытое и стыдное, типично для постмодернистской парадигмы. От героики, каковой нас обкормил принудительный соцреализм, современное искусство отдыхает, озабоченное скорее проблемами маргиналов, униженных и оскорбленных. Не удивительно, что и на сей раз «Хрустальный глобус» достался норвежскому фильму «Почти мужчина» (The Almost Man) — киноповести о тридцатипятилетнем Хенрике, главе семьи и новоиспеченном отце. Проблема Хенрика в том, что он упорно хочет оставаться в пубертатном периоде, не желая ощущать себя зрелым и ответственным мужчиной. Повальный мужской инфантилизм — не самая большая новость в современном мире, но что меня удивило и даже умилило — это отношение режиссера Мартина Лунда к своему герою. Оно снисходительное и даже любовное. Ну пописал Хенрик на соседний балкон во время вечеринки — тоже мне драма! Прикольно, и не более того.

Подобную толерантность я приветствую, но, пожалуй, лишь на экране, а не в реальности. Мне не понять, почему жюри именно эту картину посчитало достойной Гран-при, а исполнителя главной роли Хенрика Рафаэльсена — приза за лучшую мужскую роль, имея из чего выбрать. Я-то была просто уверена, что «Хрустальный глобус» уйдет греческому дебюту «Парень, который питается птичьим кормом» (To agori troei to fagito to pouliou). Показанный едва ли не в последний день конкурса, фильм режиссера Экто-

«Парень, который питается птичьим кормом», режиссер Экторас Лигизос

раса Лигизоса пролетел над залом, как дуновение морского бриза. Нежное, легкое режиссерское дыхание окутывает зрителя волнами дружелюбия по отношению к герою — молодому парню, который в ладах с жизнью, несмотря на кучу сиюминутных проблем, наступающих на него со всех сторон. Приходится съезжать со съемной квартиры, а другую снять не на что. Есть случайные заработки, но работы нет. А главное — куда девать клетку с птицами и на что купить корм, который он и сам украдкой подъедает...

Молодой человек, вынужденный жить, как птица, не зная ни заботы, ни труда, — конечно же, это иносказание, и многие критики толкуют его как намек на кризисную ситуацию нынешней Греции, более того — считают фильм политическим. Эзопов язык? Почему бы и нет, если тайнопись в искусстве родилась не где-нибудь, а в Древней Греции.

Подобное кино — находка для «Санденса», знаменитого кинофестиваля независимого молодого кино, коим, как утверждают в кулуарах КВФ, давно и всерьез увлечен Карел Ох. В карловарский конкурс греческий фильм добавил звучную краску нового импрессионизма в духе Брессона. И получил специальное упоминание жюри за роль протагониста — актера Янниса Пападопулоса.

Палитра конкурса была на удивление разнообразной. Итальянский политический фильм-реконстукция, повальная мода 70-х, соседствовал с канадской психологической драмой из жизни несентиментальных парней-«дальнобойщиков» и с актуальной историей мигрантов, оправленной в нежную лирическую раму первой отроческой влюбленности. «Твоя красота ничего не стоит без моей любви» (Deine Schönheit ist nichts wert) — поэтической строкой называется снятая в Австрии картина о судьбах мигрантских семей. Обладающий редкостной психофизикой мальчик-курд, исполнитель главной роли, транслирует такую глубину чувств в сочетании с возрастной застенчивостью, что переигрывает режиссера — дебютанта Хусейна Табака. Особенно в душераздирающей сцене депортации югославской семьи — семьи Аны, в которую мальчик тайно влюблен.

Канадский «Кэмион» (Camion) Рафаеля Уэллета, удостоенный приза за режиссуру, интересен суровыми мужскими фактурами, структурой внутрисемейных отношений вдовствующего отца с сыновьями, но главным образом — акцентом, который подан нарочито нейтрально, так, что его можно и не заметить. Интрига в том, что опытный водила попадает не по своей вине в аварию, в которой погибает женщина. Герой узнает об этой жертве post factum,

но нечаянная смерть женщины производит на него такое впечатление, что бывалый водитель впадает в депрессию. Сыновья приезжают в отчий дом, тщетно пытаются что-то предпринять, покуда кому-то из них не приходит в голову идея отвлечь отца его любимым хобби — охотой. И эта идея срабатывает. После удачной охоты в горах отец приходит в себя и понимает, что уже способен сесть за руль. Возвращение к жизни закодировано неявной метафорой, развернутой в небольшой эпизод. Добытая на охоте освежеванная дичь распластывается на открытом багажнике автомобиля и движется по направлению к хайвею в потоке транспорта, вызывая завистливое внимание не столь удачливых охотников. Итак, гибель человека, пусть и не по твоей вине, может ввергнуть в депрессию, а убийство животного возвращает тебя к жизни. Есть повод задуматься о непознанном в человеческой природе. Экуменическое жюри присудило свой приз канадской картине.

И отметило нетривиальный, представьте себе, философический вестерн португальца Родриго Ареаса «Соломенная дорога» (Estrada de Palha). Месседж фильма куда круче его сюжета, который легко пересказывается как месть одинокого героя, возвратившегося из суровой Лапландии, чтобы свести счеты с убийцами своей семьи. Однако акт мщения опирается на идеологию великого американского мыслителя и писателя Генри Торо, чьи афоризмы предваряют главки фильма. Антибуржуазный пафос актуализирует этот вестерн, задуманный как история на все времена.

Вне конкретной исторической эпохи происходит действие японской мелодрамы «Лавка конца света» (Kamihate shoten). Режиссер-дебютант Тацуя Ямамото, с большим трудом добившийся финансирования своей картины, посвятил свой первый опыт национальной эзотерике, породившей склонность японцев к суициду. Нет, это не аналитика и не психологическая драма. Поэтика скромного фильма ближе традиционному японскому трехстишию.

«Почти мужчина», режиссер Мартин Лунд

На берегу залива, вдали от мегаполиса, примостилась лавка, куда заходят редкие посетители, чтобы — в последний раз — купить хлеб и молоко. Держит лавку нестарая женщина, чьи родители однажды приехали сюда, чтобы покончить счеты с жизнью. У женщины есть миссия — отговорить своих покупателей от рокового шага. Иногда ей это удается. И вот юная девушка отправляется обратно в город на том же автобусе, на котором приехала. А если не по-

«Твоя красота ничего не стоит без моей любви», режиссер Хусейн Табак

лучается, то и тут находится работа. Женщина подойдет к кромке воды и заберет очередные ботинки, брошенные на песок. В магазине на верхней полке у нее собралась коллекция ботинок. Женщина собирается закрыть магазин, но все никак не выходит. Кто-то то и дело стучит в двери...

Три дебюта в основном конкурсе из двенадцати картин — это нормально. Ориентация на молодых авторов, на обновление киноязыка, на «новые формы» (Чехов) — этот тренд в программировании международных фестивалей всегда присутствует. Однако, как нам известно из истории хотя бы отечественной культуры, культ ювенильности имеет скрытые до поры теневые стороны. Применительно к международному кинофестивалю подобный крен может привести к специализации, чреватой потерями качества и международного масштаба. К тому же Чехия, где прошел уже 47-й международный фестиваль, — страна славянская. На этот раз в основном конкурсе были представлены лишь две славянские картины — польская и чешская. Баланс был все-таки достигнут за счет программы «К востоку от запада», где за призы боролись фильмы Словакии, Сербии, Хорватии и Украины. Надеюсь, что любимым Карловым Варам не грозит тотальная вестернизация. Новой команде КВФ достанет здравого смысла в выстраивании культурной политики.

ВЛАДИМИР ЛУКИН

Камерный авангард

ЛОКАРНО-2012

На 65-м кинофестивале в Локарно хватало масштабных событий и фигур. Например, свою ретроспективу посетил Леос Каракс и, обычно молчаливый, снизошел до разговора с журналистами. Жюри международного конкурса возглавлял каннский лауреат и икона кино нулевых Апхичатпхонг Вирасетакун. Не говорю уже о полномасштабной ретроспективе голливудского классика Отто Преминджера и традиционных гала-премьерах на Пьяцца Гранде. И все-таки тон фестиваля задавали совершенно другие работы — фильмы небольшие, тихие, почти камерные, снятые чуть ли не на коленке. Впрочем, технические ограничения никак не сказались на качестве. Именно там, несмотря на скудость технических средств, еще живет подлинный эксперимент — построенный не на скандалах и шокировании публики (что после фон Триера, Ноэ или Ким Ки Дока порой приравнивают к «авторскому кино»), а на вдумчивой работе.

Скажем, «Воспоминания смотрят на меня» (Ji yi wang zhe wo) китаянки Сун Фан, получившие награду за лучший фильм-дебют, — типичный пример подобной работы. Сун Фан выступила не только как режиссер, но и исполнила главную роль (несколько лет назад ее можно было увидеть вместе с Джульетт Бинош в «Полете красного шара» тайваньского классика Хоу Сяосяня). По сути это лирическая и очень интимная полудокументальная зарисовка, где невозможно различить, что правда, а что вымысел. После долгого отсутствия героиня возвращается в родительский дом (Сун Фан действительно провела много времени вдали от родины). Квартира все та же, но родители постарели, брат изменился, племянница выросла. Впрочем, эти нюансы сразу и не заметишь. Они, как водяные знаки, проявляются постепенно — во

«Воспоминания смотрят на меня», режиссер Сун Фан

время бесконечных разговоров с друзьями и родственниками. Иногда герои предаются воспоминаниям, восстанавливая по крупицам мелкие детали жизни, рассказывают друг другу анекдоты. Из этих необязательных разговоров возникает объемная картина жизни, пробивающая холодный формализм фильма, в котором камера никогда не покидает пределы комнат и все снято средними статичными планами. И хотя лента называется «Воспоминания смотрят на меня», сами эти воспоминания не смотрят, а говорят: поэтому здесь нет флэшбэков — только разговоры о минувшем. Так проявляется феноменоло-

«Сияние дней», режиссеры Тицца Кови, Райнер Фриммель

гическое чутье Сун Фан, которая понимает, что воспоминание — это не просто то, что было, но прошлое, пропущенное сквозь призму настоящего, которое каждый раз и придает воспоминанию ту или иную эмоциональную окраску. Название книги Петера Хандке «Медленное возвращение домой» идеально описывает этот фильм. Меланхоличная, почти осенняя по атмосфере (хотя о сезоне зритель может только догадываться), эта драма выполнена в лучших традициях семейных фильмов Одзу — скрытая трагедия медленного умирания и угасания жизни подается совсем приглушенно. И выглядит это сегодня на удивление свежо, радикально. Такой вот застенчивый авангардизм.

Австрийское «Сияние дней» (Dez Glanz des Tages, режиссеры Тицца Кови, Райнер Фриммель) — другой пример камерного семейного фильма. Филипп, успешный театральный актер, живет на несколько городов — столько у него проектов, — носится с одной репетиции на другую. И вот однажды Филиппа ловит его дядя Вальтер, о существовании которого тот и не подозревал. Паузы, неловкие попытки наладить общение, анекдотичные ситуации — из повседневных зарисовок и состоит эта незамысловатая картина. Здесь событие невозможно — оно изначально не заложено в конструкцию фильма. Поэтому, когда в финале Вальтер придумывает хитроумный план — как тайком провезти в Австрию жену молдавского соседа-гастарбайтера, — совсем не удивляешься, что на этом, собственно, фильм и обрывается. За кажущейся небрежностью драматургии, за спонтанными диалогами и легкостью скрывается продуманная структура, чье очарование состоит именно в ее незаметности. Вальтер Забель получил, и вполне справедливо, приз за лучшую мужскую роль.

«Когда наступит ночь» (Wo hai you hua yao shou) Йин Ляна — фильм, где семейная тема накладывается на политическую, а документальное пространство — на игровое. Реальная история парня, которого ни за что избили шанхайские полицейские, а он в отместку пришел в полицейский участок с но-

жом и отправил на тот свет шестерых, показана в необычном ракурсе. Мы не видим ни преступления, ни процесса, ни казни несчастного — на экране только его мать, которая пытается навести какие-то справки, писать заявления, чтобы хоть как-то повлиять на процесс. Но самое сложное и невыносимое для нее — продолжать заниматься ежедневными делами: ходить за продуктами, отдавать порванные джинсы портному, мучиться бессонницей... А именно такое ее существование наблюдает зритель, именно повседневный быт передает невыносимость ситуации героини. Возникает сложный, но

«Когда наступит ночь», режиссер Йин Лян

вполне справедливый вопрос о моральной подоплеке этой картины, ведь фактически режиссер присваивает чужое горе (фильм окантован оригинальными документами и фотографиями) и превращает его в эстетское упражнение. Жюри в Локарно, видимо, не посчитало это проблемой и вручило фильму награды за лучшую режиссуру и лучшую женскую роль.

То, что, ограничив себя четырьмя стенами или парой комнат, можно снимать не только камерные драмы, но и фантастические фильмы, показывает другой дебют — «Впадины» («Расщелины»? «Воронки»? «Выгребные ямы»? — Les Gouffres) француза Антуана Барро. Матьё Амальрик играет ученого, который отправляется в далекие горы, в общем — на край света. Там обнаружены глубокие пещеры, которые сулят чуть ли не революционные открытия в науке. С ним едет жена, которая мается в полуразрушенном отеле в ожидании мужа и постепенно сходит с ума от периодических землетрясений, сломанного телефона, недружелюбного хозяина гостиницы и горничной с ее привычкой неожиданно возникать в самых неожиданных местах. В очередную ночь, заглянув в кровать, дама обнаруживает лаз к подводному озеру. Там, под землей, — странные обитатели пещер, измазанные сажей, и, кажется, ее потерявшийся муж. Фантастическая жуть! Внезапно дрогнувшая посуда, резкая вставка кадра с полуметровым богомолом, низкочастотный гул и полный расфокус камеры во время подземного путешествия, которое воспринимается то ли как бред, то ли как кошмар... Никаких спецэффектов, никаких масштабных съемок — замкнутые пространства, но эти камерные масштабы идеальны для передачи клаустрофобии чувств. Жаль только, что, несмотря на мастерское владение техникой саспенса, режиссер заметно проигрывает в плане драматургическом.

Другой пример камерной фантастики — «Последний раз, когда я видел Макао» (A Ultima Vez Que Vi Macau, режиссеры Жоан Педру Родригеш и Жоан

Руи Герра да Мата). Построенный как киноэссе, этот видеодневник рассказывает о блужданиях по Макао анонимного героя, который отправляется туда по просьбе своего друга Кэнди. За трансвеститом Кэнди, как выясняется, охотится тайная организация, которая готовит чуть ли не мировой переворот. Герой блуждает по улицам города, предается детским воспоминаниям и отчаянно пытается встретиться с Кэнди. Впрочем, Кэнди, как и рассказчика, мы

«Часы работы музея», режиссер Джем Коэн

в кадре не увидим (что не помешает потом жюри сделать для Кэнди специальное упоминание). К сожалению, за изощренным формализмом кроется содержательная пустота — раскрутив сюжет до идеи всемирного заговора, авторы пытаются переплести ее чуть ли не с буддийской философией. Получается громоздко и неубедительно.

Хотя камерность вовсе не препятствие для масштабных тем. Режиссеру Джему Коэну в картине «Часы работы музея» (Museum Hours) это удается. Смотритель венского музея заводит знакомство с частой посетительницей — канадка приехала в Вену, потому что ее двоюродная сестра лежит в местном госпитале в коме. Денег немного, и выбор развлечений невелик — даме приходится убивать время, бродя с утра до вечера по залам музея. Впрочем, главный диалог в фильме происходит не между смотрителем и посетительницей музея, а между живописью и реальностью. Деталь из картины Брейгеля Коэн незамысловатым параллельным монтажом рифмует с кадром города. Этот простой до «безобразия» прием вдруг придает пыльному музейному искусству силу и актуальность. В некотором роде это фильм-учебник, но он учит не «разглядывать картину», а смотреть на мир глазами художника. Поэтому в финале городские пейзажи выглядят полноценнее и убедительнее их «картинных» двойников.

Самым убедительным и радикальным диалогом с классикой оказался «Левиафан» (Leviathan, режиссеры Люсьен Кастен-Тейлор и Верена Паравел). Снятый, по заявлению авторов, в широтах, где проходило действие «Моби Дика», этот фильм вовсе не стал экранизацией мелвилловского романа, хотя полностью наследует его дух. «Рай для холостяков и ад для девиц» — именно так показаны будни рыболовного судна. Не стоит ожидать закадрового голоса комментатора, здесь вообще рыбакам, чайкам и головам мертвых рыб отведены равные роли. Здесь все подчинено единому, ровному и мощному рит-

му океана, так что с первого раза от головокружения не замечаешь скрытые монтажные швы и искренне думаешь, что «так говорит» природа.

К сожалению, жюри посчитало этот фильм слишком радикальным (кто-то даже сказал, что «Левиафану» место в арт-галерее — для киношника безжалостнее оскорбления не бывает). Главная награда досталась «Девушке из ниоткуда» (La fille de nulle part) Жан-Клода Бриссо. Режиссер снял фильм

«Девушка из ниоткуда», режиссер Жан-Клод Бриссо

в собственной квартире, он же сыграл главную роль — одинокого профессора математики, у которого на пороге однажды оказывается раненая девушка. Он решает ее приютить, ведет с ней абстрактные разговоры на философские и религиозные темы, а в доме тем временем начинает твориться какая-то чертовщина. Апхичатпхонг Вирасетакун, который, по собственным словам, всегда снимал кино о призраках, признался, что ему было очень приятно увидеть фильм о призраках, снятый еще кем-то. В Бриссо он увидел родственную душу.

Призрачность и камерность — тенденция, которую выявил нынешний фестиваль в Локарно. Экспериментаторам остается, как средневековым алхимикам, запираться в своих квартирах и проводить в тиши свои опыты. Радикальное кино сегодня воплощается в героях видеодневника «Великой киновечеринки» (The Great Cinema Party), где режиссер Райя Мартин с друзьями бродит по обломкам бывшей филиппинской киностудии. Если ничего не знать о режиссере и его компаньонах по прогулке, этот фильм выглядит как проходное хоум-видео. Но Райя Мартин — один из ключевых режиссеров нового филиппинского кино[1], а среди его друзей есть, например, Лав Диас, другой филиппинец-режиссер, и Марк Перенсон, главред синефильского Cinema Scope. Но этот фильм, как, впрочем, и остальные, вряд ли окажется в прокате. Экспериментаторы сегодня, как и ранние христиане, скрываются на кинофестивалях, как в катакомбах.

[1] Показательный пример: бывшая команда Cahiers du cinéma, уйдя из журнала, основала собственный сайт и назвала его Independencia — в честь одноименного фильма Райи Мартина («Независимость», 2009).

Генрих Вальк. Иллюстрация к книге Николая Носова «Незнайка на Луне»

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Темная сторона свободы

Не так давно один профессор читал лекцию о выдающемся психологе Льве Выготском. Как известно, Выготский в своей теории уделял большое место проблеме знака. Знак есть важнейший инструмент мышления. То есть человек мыслит не просто чувственными образами и реагирует не на прямые стимулы среды, а опосредствует их с помощью знаков — прежде всего с помощью языка. Собственно, в этом и состоит культурно-историческая теория Выготского.

Вот профессор закончил лекцию: «Вопросы, пожалуйста».

Поднимается рука.

— Скажите, а если я Водолей, у меня какое мышление?

— Что-оо?!! — профессор едва не упал с кафедры.

— Но вы же сами сказали — в мышлении все зависит от *знаков*. Вот я и говорю — я по *знаку* Водолей...

Ужасная история. Но подлинная.

Любой вузовский преподаватель может часами рассказывать о поразительном, о вызывающем, как будто бы даже нарочитом, принципиальном, просто-таки доктринальном невежестве учащейся молодежи. Особенно на гуманитарных факультетах.

— Ой, опять цифры! — тоскливо воет аудитория студентов-экономистов. — Как скучно! Ой, а мы в графиках не разбираемся!

— Позвольте, но вы же хотите заниматься экономикой? Как вы себе представляете вашу работу?

— Ну... — Глаза мечтательно туманятся. — Например, работать в банке! Или в крупной инвестиционной компании!

Видно, как перед внутренним взором кружится сладкая картинка: интерьер в стиле техно — модный костюм — айфон в руке, айпад под мышкой — дорогие часы — новенькая машина — красивое кафе — и много, много, много денег... «От 75 000», — простодушно требуют выпускники. В банках ведь много платят. А в крупных инвестиционных компаниях — еще больше. Образ с рекламной картинки из глянцевого журнала.

— Но почему вам должны платить такую зарплату?

— А квартиру снимать? А в кафе ходить?

Перевернутая логика. Не потому, что я заработал, а потому, что мне надо. Чтобы соответствовать вышеуказанной картинке.

— Поставьте зачет, я не виноват, я просто не могу разобраться, тут столько цифр, у меня голова кругом идет. А на ваши занятия я не ходил потому, что у вас первая пара, а я далеко живу и не могу так рано вставать, тем более что моя девушка живет на другом конце Москвы. Ну поставьте, жалко вам, что ли? А то меня отчислят!

И ставят.

Надоело писать про студенческие ляпсусы. А также про то, как студент подает профессору дипломную работу, которая состоит из едва склеенных статей этого самого профессора, и никак не может понять, *а что же в этом плохого*.

Тут все гораздо серьезнее.

Это не про отдельных Митрофанушек. Комедия Фонвизина — сатира на глухую поместную тупость, которая еще рельефнее рисовалась на фоне екатерининского Просвещения. Недоросль XVIII века, который не хочет учиться, а хочет жениться и которого «извозчики довезут», — это регресс, реакция, цепляние за прошлое.

Нынешнее дремучее и агрессивное невежество — это оборотная сторона демократии. Парадоксы прогресса.

Может быть, мы еще не везде и не во всем изжили наследие советского тоталитаризма. Но в области образования, в области таких ценностей, как знания, логика, рациональность, преодолели его окончательно. Разгромили в пух.

Потому что тоталитаризм — это прежде всего дисциплина. Не только палочная дисциплина казармы, не только фейс- и дресс-коды («Небритость свидетельствует о внутренней расхлябанности!» — сказал Сталин, и советские люди побежали бриться и гладить брюки), не только внешняя дисциплина, но и дисциплина ума. Не надо возражать, не надо ни к селу ни к городу вспоминать, что в основе тоталитаризма — иррациональная агрессия, патернализм, утопические фантазии. Да, конечно. В какой-то очень глубинно-психологической основе — да.

Но я не о том. Я о том, что тоталитаризм — крайнее выражение модерна, индустриализма. А что такое модерн? Это всеобщая однотипная занятость фабричного и конторского (школьного, больничного) образца. Для такой структуры занятости необходим довольно высокий и, главное, твердый *всеобщий образовательный стандарт*. Нужно уважение к знаниям как таковым, особая ценность логичности и рационализма. Нужно «научное материалистическое мировоззрение». Атеизм. Нетерпимость к суевериям и приметам.

Нужно твердое знание истории. Орда, опричнина, Смута, Петр, Екатерина, Бородино. Три этапа русского освободительного движения. Три закона диалектики! Нужна, наконец, «классика», Большой Канон: стихи Пушкина наизусть, Гоголь, Тургенев и Лев Толстой как зеркало русской революции. Также Репин, Суриков и Левитан. Будь ты отличник или камчадал-второгодник — в тебя вколотят формулы, имена и даты. В общем, «учиться, учиться и учиться». Потому что «коммунистом можно стать тогда, когда обогатишь свою память знанием всех богатств...» Помните? В каждой школе на стене висело. Допустим, это было лицемерие и под *всеми богатствами* подразумевался тщательно отфильтрованный набор сведений. Но в любом случае хронологию не путали, уже спасибо.

Но вот тоталитаризм выдохся и завял. Наступила свобода. И сразу же исчезла необходимость обогащать свою память чем бы то ни было.

Свобода, как ни странно, включает в себя свободу от рационального мышления. Да и вообще от *научного знания* как универсальной ценности. А также от самих знаний. От «сведений образованности», как говорилось в старину.

Почему?

Потому что свобода, к сожалению, неделима.

Монополия на власть — это в том числе и монополия на знание. Тоталитарная власть посредством обязательных школьных программ наставляла своих подданных: вот истина, а вот ложь; вот прогресс, а вот реакция; вот наука, а вот религиозные предрассудки; этот писатель великий, этот средний, а тот — продукт маразма буржуазной культуры. Все отклонения — от астрологии до фрейдизма — сурово карались.

Наконец темницы рухнули, *и свобода нас это самое у входа*. И вдруг оказалось, что систематическое образование и обязательный рационализм были чудовищным насилием над личностью, которой все это ни к черту не нужно.

Особенно сейчас, когда структура занятости решительно изменилась. Когда самой массовой профессией стал не инженер, не квалифицированный рабочий, а *менеджер нижнего и среднего звена*. Принять заказ, передать заказ, проследить, чтоб заказ был выполнен вовремя (то есть подстегнуть исполнителя, а если он не слушается, пожаловаться начальнику). А также переадресовать клиента.

— Добрый день, компания «Люкс-Лайт», Анна!

— Хочу заказать пять ящиков...

— Минутку, соединяю вас с отделом заказов. (*Музыка.*) Здравствуйте, отдел заказов, Наталья. Вы организация или частное лицо? Переключаю на менеджера по заказам от частных лиц. (*Музыка.*) Отдел заказов, Виктория! Вам с доставкой? Одну секунду! (*Музыка.*) Отдел доставки, Алиса! Вам в пределах Москвы или за МКАД? Переключаю на менеджера-специалиста. (*Музыка.*) Отдел доставки, Евгения!

— Здравствуйте. Хочу заказать с доставкой за пределы МКАД пять ящиков...

— Извините, доставка за пределы МКАД только не менее двадцати ящиков.

— Извините!

— Что вы, что вы, спасибо за звонок! Ваш звонок очень важен для нас.

Бедные пролетарии XXI века. Бедные Анна, Наталья, Алиса, Виктория и Евгения и тысячи, десятки, сотни тысяч им подобных, которые каждое утро, причесавшись и накрасившись, надев строгий бизнес-костюм, колготки, несмотря на любую жару, высокие каблуки, несмотря на боль в ногах, сломя голову несутся в свой офис, чтобы переключать звонки с менеджера Татьяны на менеджера Полину...

Но зачем им знать, кто, когда, с кем и ради чего сражался под Полтавой? Для этой работы достаточно четырехклассного образования. Да и то много.

Поэтому демократия — в ее *популярной*, *вульгарной*, то есть *народной*, версии — приняла форму маргинального протеста против знания.

«Какая же это демократия, когда меня заставляют читать и заучивать всякие скучные, неинтересные, непонятные вещи? Кому интересно, пусть ковыряется в истории, физике, биологии. Никто не запрещает. Демократия ведь! Но и принуждать не имеют права. Не старый режим, слава богу! Вы еще экзамены по марксизму-ленинизму устройте, ха-ха!

Почему я обязан верить в астрономию и теорию эволюции, в первичность материи и вторичность сознания, в законы социального развития и прочую чушь? Когда почти расшифрован код да Винчи! Когда вот-вот закончится Эра Рыб и начнется Эра Водолея!»

Иногда кажется, что власть сделала ставку на неграмотных. Точнее, на необразованное и суеверное большинство. В конце концов, импортировать можно не только товары, не только технологии, но и специалистов. Это значительно дешевле, чем восстанавливать систему образования и вообще весь контекст уважения к знанию. Это гораздо надежнее — иностранного специалиста в случае чего можно тихо спровадить домой, а с отечественным умником не оберешься хлопот.

Смесь верований, суеверий и мистики, коктейль из религии, эзотерики, кармы, йоги, астрологии, рецептов народной медицины и сплетен о жизни бомонда — вот что варится и булькает в нашем общественном сознании. «Загляни в душу русского человека — и увидишь там телевизионный экран, показывающий все программы одновременно», — сказал мудрый Леонид Шебаршин.

А если теряется различие между знанием и суеверием, то помаленьку стушевывается различие между истиной и ложью. Исчезает сама истина — не только как высшая нравственно-философская ценность, но истина (она же, извините, правда) — как нужнейший житейский инструмент, постоянный измеритель вещей, слов и поступков. Вместо правды или лжи появляется эффективная или неэффективная реклама (маркетинг, политтехнология).

Вернемся к Выготскому, с которого начали.

Знаки суть инструменты мышления, как мы помним. Каковы знаки, таково и мышление, грубо говоря. Если в народном сознании знаки Зодиака занимают слишком много места, то народ начинает мыслить соответственно. Не собственными интересами, целями и ценностями, а Скорпионами и Девами. И не запретишь, и даже не осудишь: свобода.

М И Ф О Л О Г И И

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Советы путешественнику

Культура, как всякое тщательно и со вкусом устроенное государство, имеет свою иерархию. Впрочем, лучше сказать по-другому — географию. Упоминание иерархии сразу ставит адептов в положение снобски, а следовательно, дурно воспитанных юношей, которые впитали с молоком матери простые истины, что опера — это высоко, а оперетта — низко. Варианты плохих-хороших оппозиций возможны любые: джаз (хорошо) — авторская песня (плохо), современное искусство (хорошо) — русские передвижники (плохо). Все зависит от воспитания, поэтому верх и низ подобных иерархий легко обратимы. Нетрудно представить себе и тех, кто полагает русских передвижников последними гениями живописи и сокрушается о неумении новых авторов рисовать. Аргументы найдутся у тех и у других. В конце концов, это вопрос веры и издержек образования. Одно мы знаем хорошо и поэтому любим. Другое мы совсем не знаем и... тоже любим. А третье мы хорошо знаем и еще лучше знаем, что не любим.

Меня, например, воспитывали на балете. С балетом нашу семью связывали узы родства. Родная тетушка танцевала партию Красной Шапочки в «Спящей красавице». Приезжая в гости, тетя, милейшее создание с огромными глазами, больше всего похожее на рыбку-подростка, по утрам решительно скатывала ковер и укладывалась на беспощадно жесткий паркет, чтобы с полчаса кататься по нему худенькой плотвичкой. Только так, по словам тети, можно было добиться должного объема бедер. Но мама любила балет не из-за родственницы Красной Шапочки. Ее любовь была безнадежна и безответна, как всякое настоящее чувство. Кроме танцующей тети семья располагала стратегическим запасом литературы о балете, фотографий Улановой в роли Жизели и Нижинского в роли Петрушки. Периодически мама объявляла, что вечером по телевизору идет какой-нибудь очередной «Спартак», из чего следовало, что ужинаем мы без нее и на кухне.

В детстве я с удивлением Наташи Ростовой взирала на этот фанатизм. То была не моя история. Не моя биография. Меня интересовало нечто шершавое, быть может, не располагавшее совершенной формой, но зато заставляющее эту смутную и неказистую жизнь обретать голос и проговаривать собственные шершавые смыслы. Слова, слова, слова... С ними, выражающими смысл, я чувствовала себя вправе совпасть, власть над ними не давала мне покоя. Маму же власть не интересовала. Как и смысл. Нужна была только форма. Биографию мамы определила война: линия фронта в кило-

метре от родной деревни, котлеты из корней лопуха, свекольный сахар в качестве лакомства и стертые лица солдат, спавших вповалку по всей избе. Они уходили утром на запад и больше не возвращались, а на их место с востока приходили новые. Возможно, поэтому мама интересовалась только формой. Недостижимой и прекрасной, никогда не подчиненной ей, невозможной, ускользающей и тем не менее настоящей формой балетной пачки, пуанта, беспечального изгиба руки. В этой чудесной форме было какое-то оправдание всех ее неозвученных, никем не увиденных поисков душевного покоя. Балет означал, что в мире существует то самое безусловное достоинство, не словесное и бездоказательное, которого не хватило ее поколению.

Бабушка же любила Толстого. Образования у нее было всего семь классов. Она работала вахтером в местном Доме ученых и бесконечно перечитывала «Анну Каренину». Она застала и революцию, и раскулачивание, и первые колхозы и отлично помнила 37-й год, полный ожидания ночных гостей к мужу, работавшему диспетчером на железнодорожной станции, где была арестована чуть ли не добрая половина сотрудников. Мужа тогда не забрали. Может быть, поэтому бабушка считала, что искать смысл преходящей событийности совершенно бессмысленно. Все уже сказано, и сказанное пребудет во веки веков. Тяжелый и вязкий Толстой для нее отменял скучное и суетливое время, в котором вечно что-то происходит, всегда требующее труда и жертв, всегда бессмысленное и бессюжетное. Толстой гарантировал аристотелевское единство действия. Мне отмщение и аз воздам. Для бабушки, возможно, это был тот единственный сюжет, который она прозревала сквозь все наводи времени. Но это был ее сюжет. Балет был маминой формой. Мне нужно было искать что-то свое.

Вся культура — не более чем путешествие. Ты уходишь из родных мест и отправляешься открывать путь в Индию, отказываясь от одних берегов и открывая не то, на что рассчитывал. Как складывается вкус? Откуда берется то самое чувство узнавания, которое ведет человека по невиданным до сих пор дорожкам? Почему с детским упрямством ты мрачно отворачиваешься от всеобщих кумиров и уходишь в одиночное плавание на каком-нибудь утлом «Наутилусе», вовсе не гарантирующем тебе безопасную доставку в пункт назначения? Я не знаю.

Я родилась в маленьком академическом городке, специфический климат которого задержал оттепель 60-х лет на двадцать. Полулегальные выставки, бесцензурный киноклуб, лекции Натана Эйдельмана, чтения Андрея Битова... Но главным событием городской молодежной жизни был ежегодный фестиваль авторской песни. О, эти гитары! На три дня город погружался в какой-то музыкально-водочный угар, когда по улицам бродили странно одетые персонажи, обвешанные фенечками, скрипками, флейтами, трещотками и прочими легко транспортируемыми музыкальными инструментами. Репертуар варьировался в диапазоне от визборовского «Милая моя, солнышко лесное» до заунывных песен на стихи Бродского. Возможно, все было не так уж и плохо, но тогда между мной и авторской песней стояла непреодолимая и необъяснимая стена жгучей ненависти.

Почему дочь балетоманки и внучка почитательницы Толстого не могла пристать к гостеприимным берегам, населенным российскими бардами, я до сих пор не могу объяснить этого внятно. Так, чтобы не пережить опасную близость снобизма. Все мои подруги и друзья детства были там, на тех пространных берегах, но я предпочитала одинокое морское безмолвие. Я не могла сформулировать свои претензии. Барды были вовсе не бездарны. А я вовсе не горела болезненным желанием быть не как все. Но это было не то. Почему? Это сейчас все так легко объяснимо. Это сейчас большинство моих друзей кривятся при упоминании тогдашних кумиров, но двадцать лет назад все это казалось странной, таинственной, но совершенно неотменимой причудой.

Чего же мы ищем? Ведь мы даже не знаем, как выглядят те вожделенные берега радости души нашей. Ведь мы даже не можем сформулировать ни одного признака, по которому опознаем наши Индии. Что мы называем своим, а что чужим? Почему? Ведь даже красота, на которую так уповали древняя японка Сэй Сёнагон и немец Гегель, — не помощник в этом выборе. Нужно что-то другое. Как у мамы и бабушки, выбор должен быть оправдан чем-то вроде внутреннего исторического чутья, которое складывается не столько из наших побед, сколько из поражений. Ведь одиночество — это поражение. Разве не так? Разве не странны эти предпочтения? Разве не странно предпочесть сомнительным социальным победам общностей ослепительное и бесповоротное поражение одиночества — собственный, всегда странный выбор? Но именно это мы и делаем, когда отказываемся от идеального совпадения с модой, обеспечивающей нам надежный коллективный восторг.

Когда ты делаешь первую попытку собственной судьбы, ты делаешь именно это — отказываешься от выигрыша. А дальше ты обречен честно проходить все искушения, которые предоставляет тебе разнообразный социум. В конце 80-х все рухнули в тогда еще полулегальный Серебряный век. Ахматова, Гумилев, Цветаева, Пастернак. Самиздатовские распечатки на плохой бумаге, мутные спекулянты у книжных магазинов, впаривающие какой-нибудь редкий томик «Библиотеки поэта». А на мою долю выпал неказистый, давным-давно разрешенный, изданный-переизданный, исследованный-переисследованный Блок, который так до сих пор и торчит стрелой из моего сердца. Блок? Почему Блок? — говорят любители поэзии. Если у вас есть свободный час, я могу объяснить. Часа нет? Жаль. Но именно Блок.

Когда все взахлеб читают Кастанеду и Пелевина, ты мучаешься необъяснимым безъязыким подозрением, что подлинник смысла выглядит по-другому. Ты отправляешься к суровым северным островам постмодерна, доплываешь до Барта и Деррида и обнаруживаешь, что их климат не пригоден для жизни. Ты покидаешь эти бесприютные берега, увозя с собой пару-тройку поразительно печальных цитат, — вот и весь твой душевный улов. Ты пытаешься слушать рок и доходишь до джаза, но единственное, что ты уносишь из музыкального разнообразия, — это какой-нибудь Джанго Рейнхард, банальнейшая ленноновская «Мишель» или вполне случайная песенка, автора которой ты даже не знаешь. Но вот это, помните? Тати-та-там? Не помните? Жаль. И ты снова один.

О, конечно, нас всех можно обвинить в поверхностности и безоглядном дилетантизме. В этом культурном ландшафте мы только неприкаянные путешественники, подбирающие случайные крохи основательного академического знания. Нас даже не назовешь поколением. Сегодняшняя культурная география стала такой подробной и разнообразной, что на одну контурную карту можно наслоить с добрую сотню разных поколений, состоящих из людей, рожденных в один год. Единство культурного действа давно распалось. Да было ли оно когда-нибудь? Даже в благословенные советские времена двух центральных телеканалов и скудного перечня издаваемых книг поколения неоклассиков в духе Бродского и формалистов в духе Ивана Жданова ухитрялись сосуществовать почти параллельно. И, честно сказать, мне трудно представить, что поколение моей мамы повально страдало безответной любовью к балету. Все это частности. Именно на них мы и обречены.

Я думаю, что подлинные искренне прожитые культурные биографии не состоят ни из безусловно прекрасных имен, ни из общепризнанных авторитетов, ни из модных заблуждений. Ничто не поражает так, как случайно услышанная на улице песенка, — когда-то заметил Набоков. Вот эти случайные песенки, необъяснимые имена, цитаты, чьих авторов ты уже не помнишь, детали какого-то деревенского наличника, единственный роман Чеслава Милоша, картина Саврасова, опять забыла название, — вот это и есть я, мы, культура. Надо только по-честному. Надо только любить. А когда-нибудь,

однажды, потом или вчера, ты вдруг обнаруживаешь, как странно рифмуются...

Недавно я была на концерте «АукцЫона». Его все всегда слушали, а я не удосужилась разузнать, что же это такое. Не то чтобы рок, не то чтобы джаз. Где-то позади «Аквариума», где-то недалеко от Курёхина. Никогда не слышала, как поет «АукцЫон». Я его пропустила, списала в презренное бардовское прошлое, так отравившее жизнь когда-то. И вдруг нас пригласили, и билеты дешевые, и компания хорошая. Я совсем не ожидала, не рассчитывала и думать не думала. Что может гитарист из 80-х? Да, это был он, тот самый голос из моего детства, голос, каким пелась забубенная бардовская песня, давно забытый голос, надежно скомпрометированный лесным солнышком и искрами над кострами. Боже мой, но что же умеет этот про́клятый поколениями эстетов голос вместе с контрабасом Володи Волкова, аранжировкой Владимира Мартынова, перемежаясь скрипичным соло Татьяны Гринденко! Я слушала концерт и смотрела на зал. Почему эти двадцатилетние мальчики и девочки это слушают, думала я. Ведь я видела свою жизнь, свое подпольное сопротивление банальности, которое наконец разрешилось, а что видели они? Этих двадцатилетних никто не мучал бардами. Но то, что делал Федоров на сцене с этим простым голосом и простой гитарой, было оправданием всему и сладостным отпусканием на волю. Я больше не сноб и никогда им не буду. Спустя более чем двадцать лет после конца гордой и одинокой юности, проведенной в поисках настоящего, я вдруг поняла, что можно и так. Можно по-всякому. Как угодно! Каждый нарисует свою страну из песенок и голосов и будет прав. Нет ни проклятий, ни вознесений. Нет никаких полезных и модных бедекеров, которые безболезненно проведут тебя по обезвреженным популярностью минным полям искусства. Надо идти напролом и взрываться на чем попало. Надо только быть честными.

А У НАС ?

АЛЕКСЕЙ СМИРНОВ

Сказки братьев Коэн

После тяжелейшей недели, закончившейся ночной сменой, я открываю лэптоп и собираюсь посмотреть новости. Новости выглядят в последнее время все менее лучезарно, и после недолгой борьбы с гражданским чувством я включаю очередной американский сериал.

И через несколько минут осознаю, что, простите, рыдаю. Прямо лью слезы над абсолютно рядовой историей: многодетная семья, папа-алкоголик, старшая дочь тянет все на себе. В нее влюбляется обаятельный паренек, но юной главе семьи не до любви: один из братьев не может признаться миру, что он гомосексуалист, шестилетняя сестренка трогательно суетится вокруг напившегося вусмерть папочки... Сентиментально, банально, хотя уровень актерской игры, как и во всех американских фильмах, высокий, а диалоги — живые и остроумные.

Я недоумеваю: откуда слезы? Ничего родного и знакомого, да и оригинальностью, интересными поворотами сюжета сериал тоже не отличается.

Эдакий американский «Gorki. Maxim Gorki».

Чтобы ответить, нужно точно сформулировать вопрос. Попробуем.

Первый сюжет

В возрасте трех лет Николай (Александр Балуев), ставший свидетелем кровавой расправы над своей матерью, был усыновлен выдающимся следователем УВД по городу Сочи Андреем Сидоровым (Алексей Серебряков), который, вовремя распознав социопатические наклонности Николая, научил его направлять растущую жажду убийства в полезное русло — убивать только тех, кто этого заслужил: преступников, избежавших правосудия из-за лазейки в законах или нехватки улик.

Николай работает в УВД города Сочи экспертом по анализу брызг крови. В соответствии с инструкциями Андрея Николай искусно имитирует человеческие эмоции, чтобы не выделяться среди других людей. На протяжении сериала во флэшбэках показано, как Андрей учит Николая искусству выглядеть нормальным и тот неукоснительно следует этим инструкциям, называя их Кодексом Андрея. В соответствии с кодексом большинство жертв Николая являются убийцами (хотя также упоминаются поджигатели и растлители малолетних), чья вина неопровержимо доказана — прежде исполнения «наказания».

Николай встречается с девушкой, Анной Борисовой (Ирина Пегова), чтобы поддерживать свой «нормальный» облик. Анна прошла через брак с нар-

козависимым алкоголиком, который избивал ее, из-за чего она избегает интимных отношений. Это полностью устраивает Николая, так как он считает, что не способен достоверно изображать эмоции во время секса. У Николая хорошие отношения с Петей и Альбиной, детьми Анны.

Давайте вместе представим.

Сочи. Чайки, море, чурчхелла, тарзанка, «Балуев» в плавках, на пляже играет с маленькими Петей и Альбиной, пугая их серым волком. Появляется «Серебряков», и они начинают выбирать жертву, затем «Балуев» оказывается в местном УВД, где наблюдает, как из обезьянника выпускают нового районного авторитета, и решает убить — покарать именно его.

А параллельно «Пегова» развешивает на веревках выстиранное белье...

Описание, конечно, интригует, но вызывает те же приблизительно чувства, что и «Бэтмен» в украинском дубляже.

Второй сюжет

«Большой Рабинович» — черная комедия братьев Котт, снятая и выпущенная на экран в 1998 году. В основу сценария легла книга Захара Прилепина «...name...», но фильм тем не менее не является точной ее экранизацией. Съемки проходили в разных районах Санкт-Петербурга и продолжались одиннадцать недель, премьерный показ состоялся на фестивале «Окно в Европу».

Главную роль исполнил Максим Аверин, его персонаж — безработный пацифист, случайно попавший в эпицентр авантюры по хищению одного миллиона рублей. По просьбе сварливого миллионера герой получает деньги и курьером отправляется на встречу с бандитами, похитившими молодую девушку (Ксения Кутепова), но процесс передачи денег проваливается, и ему вместе с лучшим другом, ветераном афганской войны (Михаил Пореченков), приходится выпутываться из создавшейся непростой ситуации. По ходу развития истории перед зрителем предстают многие эксцентричные персонажи, сюжет резко петляет и в итоге приходит к неожиданной развязке.

Возникает же желание бросить все после первого предложения — про черную комедию 1998 года? Даже название «Большой Рабинович» я могу сравнить разве что с моим любимым фильмом «Норвежский ниндзя».

Трэш? Бред? Чернуха, на которую соплеменники-вгиковцы жалуются?

Первый пример — переписанная мной аннотация сериала «Декстер», известного на весь мир, второй — «Большой Лебовски» Коэнов.

Если кто-то не понял, куда я клоню, проделайте то же самое с «Матрицей».

Итак, почему история начинает казаться совершенно неубедительной, стоит поменять имена авторов и актеров, а также географические названия с американских на русские?

Многие скажут: потому что над теми фильмами работали общепризнанные звезды, до которых нашим далеко.

Хорошо. Назовете еще пять фильмов с Джеффом Бриджесом, не подглядывая? Или с Холлом — до «Декстера»?

Выходит, дело не в именах.

В чем тогда? В языке? В недоверии собственному российскому кино и телевидению? Сформировался шаблон: не слышен дубляж — российский трэш?

А как же «Ликвидация»? «Стиляги»? — толпы фанатов...

Давайте вспомним, в какой конкретно момент я зарыдал.

Звучал легкий блюз, показался вечерний Нью-Йорк. Мириады огней, леса небоскребов, яркие вывески, темные, глухие подворотни, гигантские мосты, Бродвей...

Другая одежда, другие цвета кожи, другая музыка, совсем другая культура... Улыбки — и те другие.

Абсолютно чуждый нам пресловутый американский пафосный патриотизм.

Издевайтесь сколько хотите, но я сам это люблю. И нет в моем поколении мальчика, никогда не мечтавшего стать детективом полиции Нью-Йорка.

Вспомните «Спасение рядового Райана», старика Форреста Гампа, да хоть «Звездный десант». Из классики — «Неприкасаемых» Де Пальмы, «Апокалипсис сегодня» Копполы... «Охотника на оленей», «12 разгневанных мужчин».

Действительно, не сомневаешься, что они, герои и авторы, любят свою страну, готовы, отстаивая ее честь, сражаться и умереть.

«Падение черного ястреба»: те же солдаты с отбеленными зубами, молодые ребята, гибнущие за родину.

Чем же хуже «9 рота»? Вернее: почему настолько хуже...

Я не зря упомянул «12 разгневанных мужчин» Люмета. Весь фильм герои между делом обсуждают, что игра (наверное, американский футбол) может не состояться из-за дождя. Напомню, дело, «между которым» они обсуждают эту игру, — смертная казнь подростка.

Я не слышал, чтобы кто-то возмущался — мол, как они могли поставить в один ряд какую-то там игру и судьбу человека, чья жизнь висит на волоске?!

А у нас?

Еще до всей этой эпопеи с «Утомленными...» в фильме «12» на фразе «Русский офицер бывшим не бывает» чувство фальши просто захлестывало.

А простоватые герои американцев? Да Саша Белый из «Бригады» — просто гений в сравнении со многими из них. При этом, как бы мы ни смеялись над «глупыми американцами», сколько искренних чувств вызывают герои «Артиста» или тот же Форрест.

Фильмы про неуверенных, часто неполноценных людей, которые в финале становятся королями бала, звездами, уже не просто голливудское явление — это тенденция мирового кино.

Итак, почему мы у себя в России рыдаем, глядя американский фильм, или верим героям, коллизиям сюжета, принимая все его условности, а к большинству условностей российского кино относимся в лучшем случае с издевкой?

В тридевятом царстве, в тридесятом государстве... Жил-был... Поезжай-туда-не-знаю-куда... Дурак... стал жить-поживать да добра наживать.

Не работает эта формула без «тридевятого царства».

Вот вам и «фабрика грез».

У них Эмпайр-Стейт, у нас — Москва-Сити, вместо Белого дома — Кремль. Как бы мы посмотрели на человека, который по Москве-реке катается на яхте?

Поверить, что страну любят ее граждане и что дурак в ней станет умнее и богаче всех, можно только в том случае, если это не *твоя* страна и не *твой* дурак. Вот оно и тридевятое царство.

В наш инфантильный век мы хотим именно того, что мы имели в детстве, — хотим сказку. Только нам мало уже Ивана Царевича, мы ждем, что появится Король Рыбак. И приведет нас в волшебное место, где нас нет, с волшебными домами, с языком, в котором невозможно бубнить себе под нос, со статуей Свободы, с патриотизмом, совсем другой музыкой, законами и людьми.

Есть грань между лицемерием и игрой. Игра необходима, игра — одна из целей современного искусства. Мы без нее не можем, без нее не справиться с мыслью, что вот прямо сейчас ты можешь сделать гораздо больше любого человека, жившего двести лет назад, а вместо этого лежишь и смотришь сериал. Или вот читаешь эти строки.

Просвещенные люди XXI века, мы боимся своей почти безграничной силы и поэтому ходим к психологам, читаем форумы, забираемся далеко-

далеко в свои «реальности» или в теплый и комфортный американский мир, который существует только в кино (как, кстати, и «Бандитский Петербург» — слава богу!).

Бояться стало не модно, не стильно, не современно.

Однако такой страх был с людьми всегда, и я не вижу в нем ничего плохого — как не вижу ничего плохого в том, что кислород старит.

У Филипа Дика в одной из книг была написана планета колонистов.

Колонисты эти заказывали с Земли за бешеные деньги кукол, кукольную мебель, одежду и машины. Затем, после изнурительного дня, расставляли их вокруг себя, закидывались таблетками и мысленно переселялись в кукол, были ими, ходили в кино, ездили на машинах, готовили еду и занимались сексом. Делали все, только чтобы не видеть красной планеты, с бесплодностью которой им приходилось бороться каждый день.

Филип Дик недаром классик мировой фантастики — он предсказал вектор нашего движения.

Но я увлекся. Вернемся к кино.

Какой ответ на вопрос «что делать?» полезен сегодня для российского кино?

Их два.

Для внешнего развития. Зубами, кровью, локтями, всеми частями тела рваться наружу, в международный прокат. Это почти невозможно сегодня, но необходимо, потому что японцы не просто так выкладывают за наших Чебурашек такие деньги. Ведь мы тоже для кого-то вполне можем стать сказкой. Мрачной, но все-таки сказкой, где дети играют на стройках и где женщины не считают ущемлением прав открытую перед ними дверь. Где в каждом малюсеньком городке есть театр, где пьют друг с другом незнакомые люди, где есть самое древнее озеро, и поют в Карелии рельсы над расстрелянными попами. «Песочный человек», между прочим, тоже не слишком веселая вещь.

Внутри отечественного кино. Строить свою «фабрику грез». Уходить дальше, дальше и дальше от бытовой реальности, от того, что нам всем известно, что мы встречаем каждый день. Ведь, отбросив предубеждение, признаемся: кто из нас не хотел бы посмотреть качественную русскую космическую фантастику?

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2622. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

П У Б Л И К А Ц И И

Прок от «Киношока»

На XXI МКФ «Киношок» состоялась дискуссия по заранее объявленным темам: «Национальное кино в глобальном мире» и «Киношок» как мультикультурный проект».

Модератор — Сергей Тримбач, киновед, председатель СК Украины.

Сергей Тримбач. Мы планировали вынести на обсуждение три взаимосвязанных блока. Первый — судьба национальной кинематографии. Понятно, что тема не новая. Но что произошло в момент распада СССР, распада единой советской кинематографии и что происходит все эти двадцать лет? На дискуссиях, которые проходят здесь по вечерам, уже звучало слово «перезагрузка», тоже не новое, и мы услышали язвительную реплику Виктора Матизена: «Сколько можно «перезагружаться»?»

Есть штамп, что в советское время был расцвет национальных кинематографий, а в постсоветский период они живут в другом режиме. Имеются случаи гибели или существенного «усыхания» иных кинематографий.

Но так ли все было радужно в советское время, как нам представляется? Истинный расцвет украинского кино был в 20-е годы, когда оно существовало — организационно и концептуально — в автономном режиме. Проблемы начались в 30-е, когда уже все было подчинено Москве. Второй взлет произошел в 60-е годы, когда проклюнулось либеральное отношение к кино. Но в 70-е все было свернуто. Именно в части национального кино, потому что не все, что производится на территории страны, имеет отношение к национальной культуре, хотя это утверждение тоже может быть спорным. Что происходит сегодня, в последние годы?

Второй — опасности глобализма. Вряд ли собравшиеся здесь могут отнести себя к секте антиглобалистов, но тем не менее об опасности глобальной политики и глобальных процессов не говорит только ленивый. Как это сказывается на кино? Некоторые считают, что глобализм — новое издание колониализма, когда национальные культуры и кинематографии пребывают под жестким прессингом общемировых процессов и институций. А другая, более положительная, точка зрения: один из позитивных моментов глобализма состоит в том, что под контроль попадают некоторые правовые аспекты и свобода творчества соответственно

контролируется не только местной властью, но и глобальной, и в этом можно найти свои плюсы.

И третий блок — это фестивали вообще и международный фестиваль «Киношок» в частности, их роль в поддержке, в развитии мультикультурности. «Киношок» сегодня — по сути единственная фестивальная площадка, на которой мы имеем возможность общаться и представлять фильмы, а главное — обеспечивать некую циркуляцию идей. Это одна из важных функций любого фестиваля, а тем более такого, как «Киношок».

Хочу сразу предоставить слово Гульбаре Толомушевой — киргизскому критику. В киргизском кино буквально в последние пару лет обозначились очень интересные процессы.

Гульбара Толомушева, *критик (Киргизия).* За последний год в киргизском кино произошли значительные изменения. Выросла посещаемость кинотеатров, люди ходят на отечественное кино. Иногда какие-то голливудские картины могут помешать удачному релизу, но, в любом случае, люди сейчас предпочитают смотреть свое, киргизское кино, 80 процентов которого снимается на русском языке. Хитом нынешнего лета стал фильм «Киргизский лубок. Президент и бомж». Я слышала, что в Казахстане попросили озвучить картину на казахский язык, чтобы там его прокатывать, и мне говорили, что и Россия им заинтересовалась.

30 мая 2011 года состоялась презентация фильма «Как выйти замуж за Гу Чжун Пе?» — это была первая коммерческая картина, на которую зрители активно пошли. Она снята на русском языке. В нынешнем году практически все самые рейтинговые картины были сняты на русском, только одна — на киргизском, позже появился русский вариант. В Бишкеке двадцать кинозалов, которые регулярно показывают киргизские фильмы. Один кинозал для фильмов более простых, даже низкопробных, они показываются на родном языке, остальные девятнадцать залов — столичные кинотеатры и различные ТРЦ с кинозалами. Люди ходят в кино, смотрят свое кино, и режиссеры очень грамотно подходят к вопросам проката. За полгода до выхода они уже знают, когда у них будет прокат, они ведут работу со зрителем. Сейчас в работе находится проект «Салам, Нью-Йорк!» — про киргиза в Нью-Йорке. Этот проект в работе уже три-четыре месяца, и люди ждут его — на его странице в Фейсбуке уже огромное количество заинтересованных зрителей.

Другой вопрос, имеют ли эти проекты культурную ценность. Возможно, они интересны только внутри страны. До последнего времени кино Киргизии позиционировалось именно как авторское, все знают, что наши картины побывали на западных и восточных фестивалях и на просторах СНГ. Мы никак не могли пробить нишу зрительского кино. Эрнест Абдыжапаров всегда говорил, что хотел бы получить признание не только критики, но и собственного народа. Он тоже сейчас начал работать на стыке авторского и коммерческого кино. Но он сам признает, что молодые режиссеры, его ученики, сейчас намного опережают по сборам своего учителя. С другой стороны, есть фактор непредсказуемости — не всегда можно угадать, что люди пойдут смотреть. У нас нет системы звезд, и зрители идут не на имя какого-то определенного режиссера или актера. Для людей не столь важны громкие имена актеров и режиссера, важно что-то другое. Например, сюжеты, национальная фактура. Молодые режиссеры, чьи фильмы имеют успех у зрителя, попадают в струю ожиданий, и это очень важно. Сейчас киностудия «Кыргызфильм» тоже активизировалась, в производстве масштабный миллионодолларовый проект «Курманджан Датка», его снимает председатель Союза кинематографистов Садык Шер-Нияз. Есть скептики, сомневающиеся в успехе, есть большая группа людей, поддерживающих проект. Нам очень интересно, что из этого получится.

Пятерка лидеров проката 2011— 2012: «Пустой дом», большой международный проект, и четыре картины, снятые за 1 миллион сомов (это 20 тысяч долларов).

С.Тримбач. Я был огорчен, когда услышал, как глава нашего Госкино сообщила, что все, о чем она мечтает и что она хочет сделать, уже сделано в Киргизии. За послед-

ние пятнадцать лет картина Михаила Ильенко — единственная, которая была по-настоящему в прокате. Все остальное — фикция. 20—30 тысяч гривен — это не прокат. Это чудовищный разрыв, когда кинематограф — вне зрительской аудитории. В Узбекистане, в Киргизии уже как будто даже лучше, чем в России, где постоянно жалуются на то, что российские фильмы в большинстве своем не доходят до зрителя. Хотя на телеэкране все иначе — весь украинский прайм-тайм оккупирован российскими сериалами. Гульбара говорила о том, что киргизское кино никак не могло пробить брешь в авторском кино и выйти к зрителю, и вот получилось. Вы знаете, что румынское кино сейчас в моде. Но два года назад я был в Висбадене на фестивале стран Центральной и Восточной Европы, где модные и продвинутые румыны очень жаловались на то, что в Румынии их не хотят смотреть. А фестивали сделали румынский кинематограф известным во всем мире. Вот один из примеров роли и значения фестивалей. Я хочу передать слово Гансу Иоахиму Шлегелю, человеку, который обладает потрясающими знаниями нашего кино, советского, постсоветского, восточноевропейского, и в том числе имеет огромный опыт работы на фестивалях.

Ганс Иоахим Шлегель, *киновед, программер МКФ (Германия).* Результаты экономической глобализации, по-моему, всем видны. Сегодняшний кризис — это уже не кризис отдельно взятой страны, это мировой экономический кризис в развитии. В Германии, во всей Европе сейчас думают, что, если развалится Евросоюз, все вернутся к национальным валютам, хотя обойдется это ужасно дорого. Как отражается глобализация на кино? Достаточно посмотреть на киноафишу Киева, Берлина, Москвы, Алматы. Показывают в основном американское кино, разумеется, не авторское, а блокбастеры. Думаю, что в сфере кино слово «глобализация» можно заменить словом «голливудизация». Это всемирный феномен. Многие национальные продюсеры пробуют имитировать голливудскую модель. Главная проблема здесь — имитация чужих образов, сюжетов, ритмов и прочего. С глобализацией в кино возникает и определенная стандартизация. Можно говорить о глобализации образов в кино. Включите телевизор в Токио, Рио-де-Жанейро или в Москве, и вы увидите, по сути, одни и те же фильмы — те же впечатляющие технические эффекты, красивый дизайн, но эти фильмы пусты. И они совсем не связаны с проблемами, с культурой тех стран, где сняты. Да, всем дают работу, все снимают. Но вспомним, какое было замечательное чешское, польское, венгерское кино. Где оно сегодня? Иштван Сабо — смелый человек, он делает венгерское кино, но уже в Америке, на английском языке. Что, конечно, связано с конкретной ситуацией в Венгрии, где сейчас во главе финансирования киноотрасли стоит продюсер известной вам картины «Рэмбо». У него венгерские корни, и он определяет, куда должен идти венгерский кинематограф.

Все эти имитации — это кино без домашнего адреса. А кому оно нужно? Народу? Если человек хочет забыть о каждодневных проблемах — он может идти смотреть такое кино. Но кино все-таки в некотором смысле — зеркало жизни народа, оно связано с проблемами будущего, с корнями конкретной культуры этих народов. Это исчезает. Кто на рынке покупает имитации? Кто, скажем, купит азербайджанскую кока-колу? Никто. А ведь есть национальные напитки, как, например, кумыс в Казахстане. Кумыс — это интересно, а имитация — нет.

Главное, что я хотел бы отметить в процессе глобализации в кино: идет война против кинокультур. Кинокультура может существовать только как ансамбль различных специфических кинематографий. Конечно, еще есть смелые режиссеры. Мы видим, какие фильмы имеют успех в Канне, в Венеции. Сокуров, Звягинцев, Лозница — это режиссеры, которые работают вне глобалистских структур. Я знаю, что есть замечательные казахские, киргизские, узбекские фильмы. Я помню, какое уникальное кино было в Грузии. Но где мы увидим эти фильмы? Я с середины 70-х годов стараюсь продвигать разное кино на международных фестивалях. В Германии есть фестиваль Go East — «Иди на восток». В Москве был «Кинофорум», там я находил фильмы, которые были успешны и в Берлине, и на других фестивалях.

Но «Кинофорум» приостановил свою работу — нет финансирования. Однажды я побывал на «Киношоке» и был очень рад увидеть, что все-таки есть еще платформа, где я могу не только смотреть фильмы стран бывшего советского пространства и где я нашел место диалога, общения. Более того, здесь проходит и питчинг сценариев, где сотрудничают разные страны. Мы должны понимать, что альтернатива глобализации — это не националистическое, не заказное кино, не дай бог. Но я — за региональную солидарность тех народов, у которых есть общий многолетний опыт, мощные культурные взаимосвязи. Им нужно работать вместе, тогда что-то выйдет, я в этом смысле — за определенную регионализацию. Я очень надеюсь, что политики в Москве понимают значение того, что делают организаторы «Киношока». Они поняли, что в период кризиса все эти страны должны теснее сотрудничать. Но власти смотрят только на экономическую прибыль и не понимают, насколько важную роль играет культура для экономики... Может быть, в следующем году на «Киношоке» мы более подробно займемся фундаментальными вопросами — о том, что связывает все эти страны и в чем состоит их специфика. Подключим глубокие киноведческие темы. Я, например, изучал различия восточного и западного кино, делал работу, посвященную разному пониманию кинообраза на Западе и на Востоке.

Аяз Салаев, *режиссер, киновед (Азербайджан).* Думаю, было бы логично, чтобы после выступления западного антиглобалиста прозвучала речь восточного глобалиста. Мне кажется, что любой век начинается через двенадцать-четырнадцать лет после своего календарного начала. 1812-й — начало XIX века, 1914—1917 годы — начало XX века. Многие говорят, что XXI век начался с событий 11 сентября 2001 года. Нет, несколько лет спустя, когда в Америке президентом выбрали чернокожего сына Хусейна. И вот это, мне кажется, связано с всеобщим мироощущением, которое меняется из эпохи в эпоху. Первобытный человек чувствовал себя защищенным в пещере, средневековый феодал — в замке. Сейчас человек понимает, что крыша над головой его ни от чего не защищает, поэтому муссируются все эти разговоры про скорый конец света. Дело в изменении мироощущения, когда планета Земля кажется очень незащищенным местом. Даже Солженицын, писатель с ярко выраженной национальной идеей, сказал: «Если растопятся завтра льды Антарктики, кому вы будете тыкать свою классовую борьбу? И свои национальные особенности?» Мне кажется, мы сейчас живем в новую эпоху, но у нас не хватает мужества с открытыми глазами встретить это время. Кто-то замечательно сказал: «Бесполезно противиться ходу времени. Остается одно — постараться угадать, куда оно движется». Вместо этого мы цепляемся за «национальные особенности». В Азербайджане есть высокогорная деревня Ханалык, там говорят на особом языке, не имеющем аналогов в мире. Даже советские шпионы учили этот язык, потому что его невозможно расшифровать. Я там не был и как-то спросил, как они живут. Мне ответили: «Они сейчас не работают. Они — как индейцы племени навахо, ходят перед туристами, щебечут на своем редком языке, они совершенно развращены».

Я не хочу переходить на конкретные фильмы. Но, мне кажется, Запад развращает восточный кинематограф, заставляя его надевать некую маску. Мне кажется, что миф о каких-то разных менталитетах — это именно миф. Все, в принципе, идут одним путем — просто кто-то раньше, а кто-то позже. И те, кто опаздывает, должны иметь мужество признаться самим себе, что они опаздывают, а не спекулировать на своих «особенностях».

Я по работе часто бываю в Иране и знаком с некоторыми иранскими кинематографистами. Если бы вы знали, как они мыслят, что говорят, что чувствуют, вы бы не поверили. Кинематограф — это всеобщий язык, общее достояние. Всем известно, что это — единственный вид искусства, который появился буквально на наших глазах.

С.Тримбач. Казалось бы, это на Западе, наоборот, должны приветствовать глобализм. А тут мы видим восточного апологета глобальных процессов...
А.Салаев. ...который не желает плясать в перьях перед Западом, как индеец племени навахо.

Что касается «Киношока» — это особая тема, связанная с русским языком и русским менталитетом. На всей территории СНГ, за пределами России — об этом-то в России, наверное, не очень-то знают — живет огромное количество людей, которые, вовсе не являясь русскими патриотами, говорят и мыслят на русском языке. Более того, они, рождаясь уже в независимой стране, продолжают мыслить и говорить на русском. Это то огромное культурное пространство, которое, конечно, Россия не должна терять. Мне кажется, для того чтобы «Киношок» превратился в действительно большой культурный форум, он должен быть смелее и поддерживать фильмы, которые реально нуждаются в этой поддержке. Много лет уже не был в России. Но в Интернете я слежу за происходящим, душой болею за этот скандал в храме Христа Спасителя. А на хрена мне все это? Почему я за все это болею? Это же меня уже как бы не касается. Но я понимаю, что меня по-прежнему это касается, очень волнует. Этим не занимаются теоретики, об этом не пишут книги. Что это такое? Почему это меня волнует? Почему я отдал детей в русскую школу? При этом, честно, я совсем не патриот России, я патриот своей страны.

Али Хамраев, *режиссер (Узбекистан).* Я хочу сконцентрироваться на одной проблеме — на значении для кинематографистов и культурной жизни постсоветского пространства такого явления, как Открытый фестиваль стран СНГ и Балтии «Киношок». Фестиваль еще очень молодой, ему двадцать один год. Цифра эта, по сути, копеечная. Мы говорим: двадцать лет уже существует СНГ и пора бы уже завершить перезагрузку в нашем кино. Да вы что? Это же всего двадцать лет! Империя Тамерлана погибла в 1405 году, когда он умер. Сыновья и внуки друг друга перерезали. На пятьсот лет в Центральной Азии и прилегающих странах легла ночь, воцарилось полное мракобесие. И когда в конце XIX века генерал Черняев всего двумя выстрелами под Ташкентом разогнал объединенное войско Ташкентского, Кокандского и Бухарского ханств, наступила новая эра. Так что двадцать лет — это только начало. Мне кажется, «Киношок» развивается очень интересно. Не знаю, кому пришла в голову идея программы «Омнибус», но это потрясающая идея. В этом «автобусе» — десятки короткометражек юных дебютантов, которые не знают, где показать свои картины. А здесь их все можно посмотреть. Иные фестивали делают очень эффектные вещи — «эхо» такого-то фестиваля, другого... Мне бы так хотелось, чтобы «Эхо «Киношока» при поддержке чиновников бывших советских республик каждый год проводилось в какой-либо столице. Я тут вижу только главу «Киргизкино» и чиновника из Азербайджана. Но я не вижу здесь первых лиц, руководителей кинематографа из других стран.

Ситуация в кинематографе Узбекистана катастрофическая. У нас, людей, которые уже вышли на активную пенсию, душа болит за молодых ребят.

Великий кинематографический шелковый путь в 2003 году дошел наконец до Нью-Йорка. В Линкольн-центре показали лучшие фильмы Центральной Азии с 1924 до 2003 года. Немые в том числе. И американцы ахнули. Говорили — мы безграмотные снобы, какое кино есть в Центральной Азии! Мне хочется, чтобы подобные разговоры ширились. В хрущевские, брежневские времена настоящие разговоры шли на кухнях. Сегодня эта «кухня» — «Киношок». А тут я слышу и вижу, как из года в год поднимаются интересные проблемы. Но никто, увы, не знает, как их решить. Потому что у нас нет рычагов управления.
С.Тримбач. Хочу напомнить, что два года назад на «Киношоке» был «круглый стол», на котором главным оратором был Никита Михалков. Главной темой была судьба договора СНГ о кинематографическом сотрудничестве. По-мо-

ему, Украина до сих пор его не подписала. А если бы он был подписан и действительно работал, то это был бы один из эффективных механизмов. Если в Узбекистане есть хорошие фильмы, естественно, государство должно их субсидировать.

Реплика. Договор подписали в Казани восемь лет назад.

С.Тримбач. Но он не работает! Поэтому одна из наших задач — напоминать о судьбе этого проекта, говорить об этом. Потому что это реальный путь реализации нашего взаимодействия.

Катерина Тарханова, *кинокритик (Россия).* На мой взгляд, глобализация — это всего лишь продолжение вековечной войны богатых с бедными, которая вступила в заключительную стадию. Для этого и производится так называемая «глобализация». А по-русски это называется «промывание мозгов». Оно осуществляется при помощи телевидения, которое, промывая мозги человеку, доводит его до состояния овцы или ботвы. Так происходит в любом городе мира.

Мне очень не нравится словосочетание «национальный кинематограф». Если кино есть, оно в любом случае является национальным. В том числе и голливудское. Очень странным мне еще с детства казалось понятие «национальная культура», введенное В.И.Лениным в статье про две культуры — культуру богатых и культуру бедных. Ведь было совершенно очевидно, что культура либо есть, либо ее нет, а национальность здесь ни при чем. Возникли эти словосочетания — «национальная культура» и «национальное кино» именно потому, что любое проявление чего-то этнографического, местного, регионального уже придает индивидуальность произведению, человеку, фильму. Так возникает понятие «национальная культура» и «национальные кинематографии». Все это начинает обсуждаться, и на самом деле все сводится лишь к тому, что нас загоняют в резервации.

Я возражу Аязу: кино является общечеловеческим языком только при условии, что язык есть. Здесь, на «Киношоке», мы как раз и ищем яркие индивидуальности, и, может быть, именно потому я его считаю лучшим фестивалем в стране. Здесь собираются совершенно разные люди, которые не связывают кинематограф с деньгами, в отличие от огромного большинства других фестивалей, занятых только бизнесом. Действительно, сегодня главенствует представление, что кино — это прежде всего бизнес, и очень многие молодые критики в этом убеждены. О том, что кино — это все-таки искусство, причем очень яркое, настоящее, не просто забыто. На нас — тех, кто еще об этом помнит, — смотрят, как на сумасшедших. На «Киношоке» такого нет, потому что — может, это и грустно звучит — здесь представлено кино бедных, а не богатых. Кино тех, кто хочет делать именно кино, а не деньги. Мало того, оно обсуждается именно с точки зрения искусства, а не бизнеса.

Так что, мне кажется, единственное противостояние глобализации — это не региональность, а выращивание индивидуальностей. Потому что сейчас бытует еще одна фишка: что мы живем в эпоху ограниченной индивидуальности.

Ираклий Квирикадзе, *драматург, режиссер (Грузия).* Я постараюсь быть кратким, сентиментально уйду от философствований по поводу глобализации и антиглобализма. Я хочу говорить о конкретном — о значении «Киношока» в моей личной жизни. Вот уже двадцать один год, как Анапа — это то место, куда я весь год стремлюсь, готовлюсь, пребываю в ожидании праздника. Знаю, что есть и другие фестивали — Венеция, Канн, Берлин и т.д. На «Киношоке» ты оживаешь. Происходит какой-то прилив крови, рождается новое дыхание. Значение «Киношока» для всех и каждого огромно. Надо сделать что-то, чтобы здешнее более чем солидное общество

превратилось в Александра Матросова, который грудью закрыл вражеский пулемет.

Ирина Шевчук, *актриса, вице-президент и генеральный директор «Киношока».* Может, я опережаю события, но они наверняка коснутся нас, как и других фестивалей, поскольку в Министерство культуры России пришло новое начальство, как вы знаете. В частности, кинематографию возглавляет теперь не Сергей Лазарук, сидящий здесь, а бывший наш «Музобоз», Иван Демидов, который к кино никогда не имел отношения. На заседании оргкомитета нашего фестиваля, который возглавляет Сергей Нарышкин, их как новых начальников тоже пригласили, они входят в состав оргкомитета по определению. Когда я задавала вопрос, почему «Кинотавр» поддерживается в двадцать, а то и в тридцать раз больше, чем «Киношок», да и все остальные фестивали получают копейки, Иван Иванович Демидов спросил: «Скажите, концепция развития «Киношока» вообще существует?» Мы с Витей Мережко ответили, что вообще-то мы развиваемся уже двадцать первый год, и концепция развития очевидна нашим друзьям-кинематографистам.

В 92-м году, когда мы организовались и нас было всего 150 человек из разных стран, мы еще не понимали до конца, что разлучены. И я помню, как плакала Софико Чиаурели, обнимаясь с Адой Роговцевой. Они долго не видели друг друга, потому что мы все оказались в разных странах. То было старшее поколение. «Киношок» становился взрослее, и появилось новое поколение. После конференций и разговоров они удивлялись: «А вы, оказывается, все друг друга знаете? Вы такие счастливые, у вас есть общее прошлое». Так вот это общее прошлое — в хорошем смысле слова — движет теми, кто хочет, чтобы кино оставалось живо. За многие годы не было ни одного совместного проекта со странами СНГ. В этом году на экранах фестиваля уже много совместных проектов. Я не беру на себя смелость говорить, что мы запустили этот процесс, но в какой-то мере это и наша заслуга. «Пустой дом» Нурбека Эргена, который пару лет назад на конкурсе совместных проектов получил один из главных призов, обрел жизнь. В этом году, когда Людмила Васильевна Успенская, директор питчинга, получала заявки проектов на совместные постановки, ей звонили молодые режиссеры, продюсеры и просили: только допустите нас до финала, нам это очень важно, потому что если мы победим в этом проекте, у нас тут же появятся спонсоры и господдержка. Три картины реализованы, две из которых мы здесь показываем. Да, мы развиваемся медленно, но разве наши государства развивались быстрее, чем наш фестиваль? В каждой стране кино было практически мертво. В России с кино были огромные проблемы, в Туркмении до сих пор ничего нет. Молдавия понемногу начинает оживать. То же было и в Армении. На наших глазах появилось замечательное казахское кино. Потихоньку возрождается грузинское кино, которого тоже практически не было. Опережая наших новых начальников, которые требуют концепций и определения значимости того или иного культурного события, финансируемого государством, нам нужно действительно именно здесь, на фестивале, определить, зачем он нужен и почему убивать его есть преступление против культуры, прежде всего русской культуры.

Андрей Битов, *писатель (Россия).* Лучше сразу с точки начать. Вчера самое знакомое лицо появляется в телевизоре и ругает троих министров за то, что они ничего не делают. Первым называет министра труда. Меня это очень удивило и насторожило. Министр труда у нас ничего не делает, а труд происходит. Министр культуры тоже ничего не делает, но он не вошел в ту тройку. Надо, видимо, сразу снимать штаны, чтобы некоторая точка то ли мерзла, то ли боялась розги.

Начну с эпиграфа, который у меня тут всплыл: «Татары, узбеки и ненцы, и весь украинский народ, и даже приволжские немцы к себе переводчиков ждут. И, может быть, в эту минуту меня на турецкий язык японец какой переводит и прямо мне в душу проник». Это Мандельштам, который задыхался от собственных стихов, они уже были запрещены к публикации, он тогда был занят переводами, ими очень многие спасались. Оказалось, что это была не пустая работа. Тогда все интеллигентные и талантливые люди, которые могли бы писать, но свободы им не было, хлынули в эту нишу. Кстати, в судьбе русского языка это сыграло свою роль. Даже западная литература работала на сохранение русского языка, потому что переводилась хорошим литературным русским языком. Поскольку меня не выпускали за границу, я изъездил империю хорошо, но все-таки, оказывается, много где не был. В частности, в Туркмении, в Киргизии, в Казахстане впервые оказался этой зимой. Алматы я знал по Юрию Домбровскому. И вдруг вижу — все так хорошо говорят по-русски, что я даже удивился. Мне такое объяснение дали: учителя были хорошие. А учителя, оказывается, были из ссыльных, из эвакуированных, из интеллигентных русских людей. В провинции всегда возникает некая резервация именно той культуры, которую гонят, и эта ниша была заполнена. Так что не надо хвалить национальную политику: просто очень хорошо гнали русскую интеллигенцию, и она забилась по щелям.

Про Грузию известно, что она была местом добровольной ссылки великих русских поэтов. Они так спасались, потому что там уважали поэта как такового. Кстати, даже первый и единственный юбилей Пушкина отметили в его единственной загранице, в Грузии. В тридцать лет он там оказался самовольно, не имея разрешения, — даже в Грузию ему не разрешали поехать. Где же мы живем? Надо же не забывать, кто мы такие и откуда. Между прочим, даже удачные формулировки, которые складывались в мозгу в свое время, нельзя повторять, потому что сразу окажешься где-то в хвосте того, что произошло. Я, например, говорил, что режим, прямо скажем, не очень любил, и у меня не было ни разочарований, ни обольщений, ни ожиданий. С удовольствием наблюдал, как он рухнул. Но с большим неудовольствием наблюдал падение Союза, поскольку — теперь это уже стало довольно очевидно, — действительно, оказалось очень много разлученных стран. Империя держалась вовсе не на штыках, а на жизни — на том, что все ели одну и ту же колбасу, жили в одних и тех же бараках и ходили в одну и ту же армию. И дружба народов не была слоганом, она действительно возникла. Сейчас, когда мы живем в последствиях распада империи и началась эта националистическая возня с гастарбайтерами и прочим, сейчас уже можно понять, что мы не понимаем, чего мы заслужили. Ведь ответственность за общность — это, кстати сказать, кровавая ответственность. Оставить два христианских государства, Армению и Грузию, без дружбы с Россией — огромная нелепость и огромная тоска России — именно по этим местам.

Так вот, я о том, как отстаешь от собственной формулировки. Я думал, что пал режим и это хорошо, а вот империя пала зря. Теперь я понимаю, что как раз империю развалили, а советский-то режим остался, он жив и процветает. Ведь разбитое зеркало отражает и в осколках, пусть и криво, и большой никогда так не притеснит маленького, как маленький — меньшего.

«Киношок» меня многому научил. Я соображал достаточно про свою страну, но, попав в это движение, я стал отстаивать права русского языка на Западе, потому что я был на «Киношоке». Здесь все хорошо говорят по-русски. Лучше, чем в Москве, между прочим. Люди, которые принадлежат своему mother tongue, родному языку, по-русски говорят лучше, чем москвичи, которые, кроме хамского, другого никакого не знают. Постоянное опускание плинтуса, для того чтобы все соответствовало все более низкому уровню, — это не что-нибудь, а политика. Это политика — опустить нас до уровня телевидения, наших сериалов, нашего пиара, наших звезд.

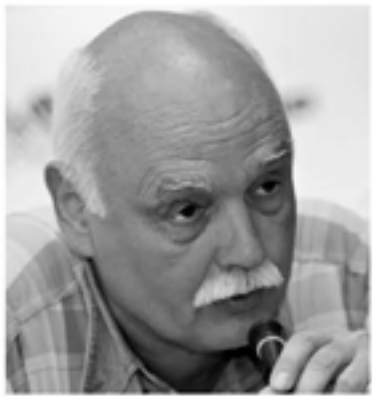
Я, естественно, как либерал, антисоветчик терпеть не мог, допустим, какую-нибудь официальную фигуру советского времени — слишком она воз-

неслась или еще что-то. Вдруг смотрю: а ведь «Война и мир» Бондарчука — великий фильм. Как это получается? Это уже совсем другой разговор. Были какие-то тайные люди, которые использовали власть.

Недавно одному чиновнику — у меня мало знакомых чиновников какого бы то ни было ранга, не умею я с ними — я сказал, что знаю, как мне отомстила советская власть: я ее не заметил, и она меня не заметила, все нормально. Но, к сожалению, я уже вынужден замечать эту власть, старость дает мне некоторые преимущества: терять уже реально нечего, кроме жизни. Так чего же я? Не могу молчать. «Киношок» научил меня тому, что мы потеряли. Потеряли мы, в общем-то, замечательную страну, а режим, конечно, должен был рухнуть.

Владимир Войнович, *писатель (Россия).* Я здесь новичок. Естественно, слышал, что есть такой фестиваль «Киношок», но, честно говоря, мало думал. Поэтому я сейчас прохожу некий ликбез. Полемизировать с кем-то, соглашаться или не соглашаться мне пока очень трудно. Но я уже что-то понял, усвоил, буду думать, вырабатывать какую-то свою точку зрения. Хочу только отметить, что разговор начинался с проблем глобализации. Лично я сторонник глобализации в области политики, торговли и прав человека. Глобализация спасает очень многих от произвола тиранов — руководителей разных стран. Мир давно уже стал взаимозависимым, независимых стран уже нет, даже Америка зависима от внешнего мира. И это очень хорошо, потому что приходится считаться с общими представлениями, скажем, о правах человека во всех странах.

Теперь о кино. Можно сколько угодно ругать Голливуд, но он так сложился, потому что был создан в самой свободной стране мира, во всяком случае, когда он создавался, она таковой была. И в самой богатой. Деньги и свобода сделали это кино. Кино вообще затратное искусство. Это производство. И если это искусство зависит от государства, а в наших странах только государство может по-настоящему финансировать кино, значит, оно все равно будет зависимым искусством. К сожалению, я думаю, ни в одной из наших республик нет возможностей для создания реально независимого кино, потому что нет независимых источников финансирования. Покойный Григорий Чухрай рассказывал мне, как к нему пришел какой-то богатый человек, спросил, сколько ему нужно денег на кино. Он ответил: три миллиона. Тот говорит: хорошо, я вам дам. Чухрай спросил: «Но у вас, наверное, какие-то специфические условия будут?» И в ответ: «Да, я буду в главной роли».



Леонид Павлючик, *журналист (Россия).* Иногда, пытаясь сделать комплимент режиссеру, говорят: «Старик, ты снял европейское кино». Для меня такая похвала чаще всего сомнительна, потому что, как правило, имеется в виду некое среднее европейское кино, где в стерильных европейских интерьерах похожие друг на друга люди едят одинаковую среднеевропейскую еду и в меру сил там полыхают среднеевропейские страсти. Мне такое кино не интересно. Мне интересно польское кино Вайды, сербское кино Кустурицы, кино Ларса фон Триера, в котором я ощущаю нерв и жизнь скандинавских стран. И фестиваль «Киношок», где я могу увидеть, как выглядит степь, скажем, в Азербайджане, для меня уникален. Мне интересно посмотреть, как отражаются традиции кинематографа Довженко и традиции поэтической волны украинского кино 60-х годов, о чем говорил Сергей Тримбач, в творчестве Миши Ильенко, и как эта поэтическая волна в его картинах обретает новое дыхание, замешенное на украинском фольклоре, украинской музыке. Интересно было смотреть киргизскую картину, где выжженная

азербайджанская степь сменилась зеркальным окаемом Иссык-Куля. Мне интересно наблюдать на этом фестивале, как российско-нидерландско-немецкая картина Сергея Лозницы по-своему наследует традиции белорусского кино, традициям «Беларусьфильма», который иногда называют «Партизанфильм».

Мы посмотрели только полпрограммы, я назвал лишь несколько фильмов. Я попытался обрисовать, насколько важную миссию и нишу занимает фестиваль «Киношок». Я бы только предостерег от одного — от сталкивания лбами «Киношока» и «Кинотавра». «Кинотавр» тоже делает очень доброе дело, это по-настоящему серьезный фестиваль.

Другое дело, что «Киношок» нуждается не просто в поддержке. Позволю себе такой демагогический прием. Вообще-то, если Иван Демидов ставит под сомнение существование или опыт «Киношока», то он, извините, ставит под сомнение политику российского государства, поскольку в заявлениях президента была озвучена идея пути развития всемирной интеграции. Получается, Иван Демидов не понимает, в каком государстве он живет и какому государству он служит, и, конечно, эти вещи надо бы ему объяснить. Помимо письма, которое, разумеется, надо составить, я себе позволю помечтать: я вижу в Москве кинотеатр, в котором круглогодично идут фильмы постсоветских республик. Понимаю, что такой кинотеатр нуждался бы в дотации, но мне кажется, что правительства разных государств могли бы на паях такой кинотеатр поддержать. Подобный проект мне кажется вполне реальным.

Ходжакули Нарлиев, *режиссер (Туркмения)*. После революции рассказывали такой анекдот. Приехал лектор во вновь организованный колхоз и долго-долго объяснял, что мы идем к коммунизму. После долгого рассказа спрашивает, у кого есть вопросы. Один человек поднимает руку. «Я, — говорит, — купил конфету-подушечку. Она со всех сторон закрыта, а внутри — повидло. Скажите, как его туда кладут?»

Думаю, глобализация — это то, что действительно всем очень важно, но конкретные наши проблемы, наше «повидло», — для нас главнее. А именно — «Киношок». Руководители тех стран, которые участвуют в «Киношоке», любят говорить о том, что надо в чем-то возвращаться к тому, что было в прошлом. Но никто ничего не делает. Единственный, кто смог очень многое сделать и продолжает делать, — это «Киношок». Сегодня единственная побеждающая концепция — быть вместе и творить вместе. И это «Киношок». В этом плане, хотим мы того или нет, Россия всегда останется лидером. Тут шла речь о том, что в разных странах прекрасно говорят на русском языке. Скоро этого не будет. День ото дня из всех республик русская культура уходит. Это должно напрягать в первую очередь именно новое российское государство. В свое время с таким трудом организовать огромную державу, а потом взять и потерять — это просто не по-хозяйски.

Виктор Матизен, *кинокритик (Россия)*. Мне остается только выступить в роли адвоката дьявола, как обычно. Во-первых, уже есть два метафорических ряда, в которых изъясняется история постсоветского кино: это «перезагрузочный» ряд, второй — «большой взрыв» и «разлетающиеся планеты». Планеты, как известно, могут разлетаться по совершенно разным траекториям на бесконечные расстояния, а может образоваться некий центр притяжения — наиболее сильная планета, вокруг которой должны вращаться все остальные. Это связано с проблемами глобализации и национального кинематографа. Давайте честно посмотрим на проблему. На фильм должны выстраиваться очереди в кинотеатрах. Вспомним то, что мы с вами смотре-

ли тут на протяжении многих лет. За какими фильмами люди реально выстраивались в очередь? Вопрос, скорее, риторический.

Идею национального кинотеатра можно пробить. Но такой уже был, и его закрыли. Я думаю, что это как раз самое простое, что можно выбить из нашего правительства. Открыть такой кинотеатр, тем более что у нас есть государственные кинотеатры. Это дело вполне реальное. Можно даже открыть телеканал.

Реплика. Такой уже есть.

В.Матизен. Но его никто не смотрит, рейтинги там нижайшие. Рано или поздно те трезвые люди, которые придут в Министерство культуры, спросят: «Где сухой остаток от «Киношока»? Вам, осколкам советской империи, очень приятно тут общаться, а мы — новые люди. Нам-то зачем все это надо? Мы ведь живем в другом мире».

Где фильмы, которые выходят на наш экран и собирают большие деньги? Где те, кто получает призы на международных фестивалях? Иными словами, в чем прок от фестиваля «Киношок»? Начальники будут говорить на жестком, абсолютно циничном языке.

И им нужно отвечать на том языке, который эти люди реально понимают. А не на том прекраснодушном наречии, на котором привыкли общаться обитатели советского пространства. Этот язык остался в прошлом. Я не знаю, останется ли в будущем русский язык. Кто сейчас реально является его носителями? Те молодые люди, которые приезжают сюда, не очень-то хорошо говорят по-русски. Не так блестяще, как те люди, которые собрались за этим столом. Зато на английском говорят все лучше и лучше. Так каким же образом поддерживать это постсоветское пространство? За счет чего? Есть два варианта: либо делать полностью имитационное кино, подделки под Голливуд — это дает некие шансы на успех. Либо замкнуться в себе — автаркический путь — и делать сугубо национальные фильмы, которые больше никому в мире не понятны.

С.Тримбач. Я недавно был на российском канале «Культура», мне показали рейтинги — они часто просто нулевые. Так что, канал нужно закрыть? В нынешней ситуации, когда в наших странах все делается для того, чтобы связи разрывать и опустить культуру ниже плинтуса, понятно, почему канал «Культура» имеет такой рейтинг. Но это не означает, что надо его ликвидировать, идя на поводу у времени. Иначе нужно много чего ликвидировать. Наше дело все же — стоять на точке зрения культуры, сколь бы прекраснодушным это ни казалось многим, в том числе молодым людям. Вода камень точит. Мне кажется, у нас нет другого выбора.

По поводу глобализации. Сейчас так называемых «продуктов» кинематографа по количесту в разы больше того, что было раньше, — это многомиллиардные суммы. Поэтому понятно, что небольшие страны заваливает огромное количество половы. Это тоже явление глобализации. Тем не менее наше дело — все же стоять, а как оно потом будет... Потом вдруг окажется, что то, что мы ненавидели, будет восприниматься в несколько ином ключе, и то, что казалось не культурой, а чем-то противоположным, будет восприниматься совсем по-другому. В общем, известная шутка: древние греки не знали, что они были древними греками. Мы не понимаем до конца сущность происходящих процессов. Но все же надо барахтаться, бороться. Нас спасет любовь зрителей, это главное. И нам надо делать все, чтобы эта любовь в итоге возвышала зрителя и нашу культуру.

И М Е Н А

Эдвард Янг

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Перекрестки и тупики

7½ ФИЛЬМОВ ЭДВАРДА ЯНГА

Тайваньский режиссер Эдвард Янг в России известен мало. Силуэт его затерялся в тени маститого Хоу Сяосяня — земляка, сверстника, товарища по ремеслу. Режиссера, конечно, упоминают в обзорных статьях про *островное кино*, но идентифицировать его бывает непросто. Наши синологи предпочитают называть постановщика Ян Дэчаном (паспортная форма имени, в нормативном пекинском чтении) без указаний на экспортное прозвание. А вот в Азии, Европе и США режиссера опознают как Эдварда Янга — так написано в титрах международных версий его лент. На родном острове он считается персоной, равновеликой живому классику Хоу, ключевой фигурой тайваньской «новой волны». Янг — автор семи с половиной лент (небольшой урожай в сравнении с двумя десятками разнокалиберных опусов прославленного коллеги). Скончался в 2007-м. Числится знаковым режиссером прошлого века — последний законченный фильм вышел на экраны в год Миллениума.

Впервые имя Эдварда Янга я услыхал от тайца Апхичатпхонга Вирасетакуна, который числит его в когорте любимейших авторов за всю историю мирового кино.

Известно, что культурная самобытность Тайваня формировалась на стыке китайской, японской и американской цивилизаций. Пересечения трех векторов ощутимо в частном опыте Эдварда Янга. Мальчик появился на свет в Шанхае в 1947 году. Возможно, в семье, исповедующей христианство. Когда в 1949-м коммунисты взяли верх в гражданской войне, чиновники прежней, гоминьдановской, администрации, военные и члены их семей эвакуировались на захолустный остров — в субтропическое подбрюшье Поднебесной. С конца XIX века Тайвань находился под властью Японии. Китаю он был возвращен за два года до рождения Янга. Отношение к изгнанным колонизаторам на острове было куда более благожелательным, чем на материке, — самураи тут лютовали не так жестоко. В наследство от них достались фабрики и дороги, разумное обустройство местной инфраструктуры. Многие из обывателей свободно владели японским языком. А вот литературным китайским — не все. Местное островное наречие существенно отличалось как от пекинского, так и от кантонского диалекта. Культурный опыт старожилов и новичков, установивших собственные порядки, был во многом несхож. Что неизбежно порождало конфликты. В фильмах Эдварда Янга звучат и тайваньский, и мандарин (картинке сопутствуют иероглифические субтитры). Но в фабулах его лент диалог двух субэтносов то и дело оборачивается противостоянием их представителей. Не всегда очевидным для иноземца.

Новая элита — люди, прибывшие с материка, — вселялась в дома, оставленные колонизаторами. Подобным особняком владели и родители режиссе-

ра. Интерьеры в японском стиле — раздвижные двери-перегородки, низкие столики — демонстрируют в фильмах Янга анахроничный шик эпохи переселенцев. Хозяева, кажется, навсегда задержались в 50-х. В школьные годы Эдвард, по собственному признанию, был фанатом печатных манга. Коллекционировал раритетные выпуски. Сам придумывал и рисовал рукодельные комиксы в японском стиле. Выходит, первые раскадровки будущий режиссер делал еще в пубертатном возрасте. Сам не сознавая того.

Янг признавался коллегам, что думает по-английски. 70-е провел за океаном. Получив дома техническое образование, за ученой степенью отправился в США. Работал в сфере информационных технологий. По каким-то личным причинам предпочитал не рассказывать землякам о своем американском прошлом. Считается, что именно в Штатах Янг смог посмотреть фильмы Антониони и других европейских авторов, оказавших воздействие на его стиль. В поздних интервью режиссер говорил иное: ленты знаковых европейцев — Феллини, Брессона, Рене, Бергмана, Кубрика, того же Антониони — и знаменитых японцев Куросавы и Кобаяси он видел еще подростком. В Тайбэе 60-х авторское кино демонстрировалось в общедоступном прокате.

Ясно одно: вдали от родной страны в сознании технаря стали происходить важные метаморфозы. Янг всерьез задумался о смене профессии. Поступил в одну из многочисленных киношкол. Но прервал обучение: система преподавания, ориентированная на клише поточного производства, не удовлетворяла его. Подавал документы на факультеты дизайна и архитектуры. Успешно прошел отбор, а учиться не стал. Дипломом о гуманитарном образовании так и не обзавелся. Вернувшись в Тайбэй в начале 80-х, Эдвард Янг пробует силы на телевидении — пишет сценарии, ставит эпизоды для теленовелл. И наконец дебютирует как режиссер кино короткометражкой «Надежды» (1982).

Городские истории

Короткий фильм Эдварда Янга входит в состав коллективного альманаха «В наши дни», над которым работали четверо постановщиков-неофитов. Новелла Янга «Надежды» — короткий этюд о томлениях пубертатного возраста. Действие происходит в конце 60-х. Юная героиня переживает момент созревания: первые месячные, первая романтическая влюбленность. Объектом невинных еще фантазий становится симпатичный жилец, снимающий комнату в родительском доме. Случайно девочка узнает, что молодой мужчина — любовник ее старшей сестры. Прелести незамысловатой истории придает перекличка мотивов — фабульный параллелизм. За героиней по пятам следует соседский парнишка. Смешной коротышка в круглых очках с толстенными линзами. Подобные — судя по фото — носил и сам Эдвард Янг. Мальчик грезит о том, чтобы скорее подрасти — сделаться высоким и атлетичным. Чтобы подруга воспринимала его всерьез.

Сюжет отразил ситуацию слома устоев традиционной семьи. Мать девушек растит дочерей без мужа. Сама распоряжается домом, сама зарабатывает на жизнь. Оттого и сдает она комнату неженатому квартиранту. Младшая дочь следует вековому поведенческому стандарту: прилежна в учебе, покладиста, не прекословит взрослым. Старшая пробует бунтовать, хочет сама строить свою судьбу — и, похоже, готова держать ответ за ошибки.

Мотив увлеченности младшего школьника девочкой-подростком в фильмах Янга возникает не раз. Не возьмусь утверждать, что фабульные рефрены воспроизводят реальные факты его биографии. Корректнее говорить о цепочке актуальных сюжетов, из которых и создается персональная мифология автора.

Эдвард Янг рассказывает городские истории. Основные герои его картин — представители обеспеченных классов. Коммерсанты, менеджеры, врачи. Амбициозные женщины и растерянные мужчины. Кто-то из них бывал в США,

кто-то мечтает об эмиграции в Штаты. У большинства не ладится семейная жизнь. Благополучных с виду людей мучает ностальгия по прошлому. По неосуществленным возможностям, по несбывшимся школьным мечтам. Отчаяние и безысходность оборачиваются аффектом — немотивированной агрессией. Внезапной вспышкой насилия — с летальным исходом. Автор делит симпатии пополам, сочувствуя равно и женщинам, и мужчинам. Но восхищается по-настоящему только детьми, не закосневшими еще в рутине и предрассудках. Не потерявшими простодушного интереса к окрестной реальности.

Основные мотивы авторской мифологии проявились уже в первой полнометражной картине Эдварда Янга «Тот день на берегу» (1983). Хочется написать даже: в первом *крупномасштабном* его *полотне*. Продолжительность фильма приближается к трем часам — стандартная длительность янговских лент, другие не многим короче.

Повествовательная конструкция прихотлива. В фильме парадоксальным образом состыковались приемы модернистского романа и дамского сериала. Центральный сюжет обрамлен *рамным* рассказом. Главная фабула воссоздается из мелкой мозаики ретроспекций. И даже из воспоминаний *в воспоминаниях*. Временной охват — больше десятилетия, с конца 60-х по начало 80-х. Осмысляются зазоры и нестыковки между любовной романтикой и буднями брака.

Известная пианистка, обосновавшаяся в Европе, приезжает на гастроли в Тайбэй. Соглашается встретиться с давней подругой, Цзяли, в брата которой когда-то была влюблена. Разговоры о прошлом перетекают в череду флэшбэков. Мысли Цзяли настойчиво возвращаются к трагической дате — когда бесследно исчез ее муж. То ли сгинул в разбушевавшемся море, то ли инсценировал самоубийство — в надежде начать жизнь заново, переиначить судьбу. День, проведенный на морском побережье, наедине с накатывающими, будто волны, воспоминаниями, стал для Цзяли моментом рождения новой, самодостаточной женщины.

Брат женился на нелюбимой, но подходящей по статусу девушке, не посмел ослушаться воли отца. Тягостный брак не приносит ожидаемых дивидендов. Цзяли, выбрав замужество по любви, убегает из отчего дома. Но бытовая рутина убивает романтику. Между супругами возникает разлад, а со временем необратимое отчуждение. Вывод, к которому склоняется автор, близок пос-

тулатам умеренных феминисток: сценарий буржуазного брака подл и ущербен по сути. Поведенческий кодекс среднего класса лишает незаурядную женщину перспектив саморазвития, обрекает ее на роль никчемной и праздной — скучающей — домохозяйки. Ставится под сомнение и непререкаемый для патриархального общества авторитет отца: приверженцы старых взглядов в век перемен не способны уже сохранять контроль над семьей, удерживать на плаву хиреющий бизнес. Опора на клановые и цеховые взаимосвязи не оправдывает себя.

Создается впечатление, что начинающий режиссер был стеснен в расходах. Не тратил силы на сложный грим. Подвижки возрастных и социальных характеристик он маркирует простейшим *телевизионным* способом — сменой *очевидных* причесок (точнее, накладок и париков). Одна подобает школьнице, другая — домохозяйке, третья — деловой женщине.

Для следующей картины Янг выбрал более компактный формат. «Тайбэйская история» (1985; китайское название иносказательно — «Зеленая слива, бамбуковая лошадка») — повесть об угасании отношений. Автор возвращается к мысли, вложенной им в уста Цзяли, героини дебютного фильма. Звучала она примерно так: «Отчего литераторы и режиссеры заканчивают свои произведения свадьбой? Почему утаивают от масс неудобную истину: брак и есть самое тяжкое испытание». Будь то формальный союз или вольное сожительство. Янг продолжает тематический цикл — серию лент о несчастливых семьях. Пространства для фабульных вариаций достаточно. Ибо, как написал ценимый Янгом Толстой, «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»[1].

Лон и А Цзинь — немного за тридцать. Пара не первый год живет вместе, официально не оформляя брак. Оба — самодостаточные персоны, не готовые — а может, и не способные — раствориться в ком-то другом. Страсть ушла. В первых эпизодах картины двух давних любовников можно принять за брата с сестрой. Досуг проводят раздельно, заводят интрижки на стороне. Таят друг от друга невзгоды. Но не расходятся: бытовой симбиоз привычен, а значит, удобен обоим.

А Цзинь — амбициозна, Лон — мечтательный интроверт. Разница побуждений помножена на различие темпераментов. Женщину волнуют карьерные перспективы, мужчина тоскует о прошлом. Играл в подростковой бейсбольной лиге, память о ювенальных триумфах не оставляет его. Вот пара осматривает квартиру, которую собирается арендовать. Мужчина, скучая, обходит необжитой интерьер. Он знает, что голос его не так уж и важен: женщина все решила сама. Эти носители инь и ян не то чтобы поменялись гендерными ролями, но явно вышли за рамки обыкновений, что предписывал им домострой.

Тенеты патриархальных установлений, однако, еще крепки. В кругу сверстников А Цзинь вольна вести себя на западный манер. Зависнуть в баре, заливать хандру алкоголем, флиртовать с незнакомцами. В присутствии почтенных мужчин нужно смирять себя. Услужливо поднимать из-под стола ложку, оброненную кем-то из старших: дядей, тестем, отцом.

Лон управляет семейной фабрикой, ведет дела по старинке. Бизнес его прогорает, мужчина влезает в долги. Он тяготится наследственным ремеслом. И все же следует инерции родовых предписаний. Своеобразное понимание мужских обязательств, не без привкуса фатализма: делай что должно — наперекор себе. Лон проживает чужую жизнь, тянет чужую лямку. Страдает от клаустрофобии житейского тупика.

С обжигающей ясностью мужчина осознает, что ни официальный брак, ни возможный отъезд в Америку, о котором он грезил вместе с подругой, не

[1] Тексты Толстого Янг, без сомнения, знал, в диалогах «Погожего летнего дня» есть прямые отсылки к «Войне и миру».

спасут изживший себя союз. Надо ли становиться пленником брака-удавки, семьи-западни? Лон налегке покидает арендованную квартиру. Он гибнет в бессмысленной драке с парнем, который решил заместить его в постели А Цзинь. Стычку спровоцировал сам. Акт агрессии — то ли импульс отчаяния, то ли самоубийственный всплеск куража. Попытка доказать себе самому маскулинное превосходство.

Постановщик делится с персонажем симптоматикой кризиса среднего возраста, который, видимо, переживал и сам. На главную роль в «Тайбэйской истории» Янг выбрал непрофессионального актера — режиссера Хоу Сяосяня, собрата по «новой волне». Обоим было по тридцать семь. В кадре Хоу скуп на внешние проявления. Ведет себя, как *образцовый* азиатский мужчина, которому необходимо *беречь лицо*. Подобен запечатанному сосуду: нутро распирает от утаенных чувств, но герой не дает им ходу. Пока энтропийный импульс агрессии не сносит вдруг всех преград. Сам Эдвард Янг, если судить по фотографиям, был более раскрепощен, не прятал эмоций. Противоречия нет: персонаж — даже если он альтер эго — не может быть точной копией прототипа, буквальным клоном создателя[2].

Шпана против клерков

Янг демонстрирует разные ипостаси человеческой несвободы. Женщина — заложница семейной рутины, мужчина — раб общественных обязательств. В качестве альтернативы брезжит третий путь. Бегство от размеренной жизни в криминальную вольницу. Но эта дорога *наперекор* приводит не к освобождению, а к самообману. Шпана не свободнее чинных клерков, хотя в подростковой гордыне и презирает их. Оболтусы столь же зависимы от диктата чужих установок, как и те, кто по возрасту им годится в отцы. Янг не склонен романтизировать разбойничий быт, и в этом отличие автора от героев: ершистый молодняк — шпану и клерков — он сталкивает лицом к лицу в своем третьем полнометражном фильме «Вселяющий страх» (1986).

Молодежная банда устраивает подставы. Девушка-приманка затевает знакомство с обеспеченными мужчинами. Приводит кавалера в отель. Ее приятель в нужный момент врывается в гостиничный номер, изображает праведный гнев и обирает до нитки ее «совратителя». Для соотечественников Эдварда Янга важны детали, которые иностранец может и не ухватить. Шайка состоит из юных представителей старожильческой общины. Девушка, с недюжинным азартом соблазняющая зрелых мужчин, не чистокровная китаянка: мать-одиночка прижила ее от заезжего американца. Бунтарка то и дело сбегает из своей негармоничной семьи. Участие в криминальных затеях воспринимает как способ освобождения от влияния взрослых, как средство самореализации.

Симультанно развивается равнозначный сюжет: история о разладе в супружеской паре. Герои — писательница и врач — представители среднего класса, выходцы из среды обеспеченных переселенцев. Романистка, увязшая в творческом кризисе, истязает нелюбимого мужа показной отчужденностью. Будто именно он виноват во всех ее неудачах. Встречается втайне с давним возлюбленным. Исчезает из дома на несколько дней. Холодность жены повергает мужчину в отчаяние. Любой ценой стремится он доказать, что достоин уважения супруги. В клинике освобождается солидная должность. Герой без зазрения совести оговаривает коллегу в надежде занять вакансию. Но подстава — чаяниям вопреки — не способствует карьерному росту и не спасает брак от распада. Женщина выбирает вольную жизнь, автономное существование.

---

[2] Эдвард Янг и сам изредка снимался в микроскопических ролях. В детской картине Хоу Сяосяня «Лето у дедушки» (1984) играл отца двух симпатичных сорванцов. Долговяз, нескладен, смешлив.

Режиссер предлагает два варианта финала. Эмоционально опустошенный герой реализует сценарий праведной мести — как образцовый мужик из фильмов-нуар или авантюрных романов. Он находит и убивает соперника, но любимую женщину оставляет в живых. Сцена триумфа мелькает в воображении. Обычный мужчина направляет агрессию на себя самого. Дырявит пулей висок, кончает жизнь самоубийством.

Медиатором между двумя параллельными мирами — слоем обеспеченных обывателей и криминальной вольницей — служит персонаж-наблюдатель. Молодой фотограф, который пытается ухватить и запечатлеть ускользающий образ реальности, а потом воссоздать его заново, смонтировать разрозненные фрагменты. Стены его мастерской украшает подобие постера — громадный женский портрет, собранный из множества кубиков-отпечатков. Но даже это изображение зыбко — края пришпиленных кнопками фотографий, будто листья, трепещут на сквозняке.

Присутствие в кадре фотографа — свидетеля, созерцателя, очевидца событий: череды *движущихся* картинок, что проносятся *мимо* него, — заставило рецензентов заговорить о влиянии Микеланджело Антониони. Переклички с лентами итальянского мэтра действительно есть. И не только с фабулой «Фотоувеличения». Типичный герой Эдварда Янга страдает от некоммуникабельности, от невозможности наладить душевный контакт с теми, кто окружает его, от симптомов экзистенциальных томлений. Как и протагонисты Антониони. Но существуют между ними и значимые несходства. Персонажи Антониони — символические фигуры, *человеки* вообще. Что подчеркнуто композицией мизансцен: кажется, будто актеры помещены под стеклянные колпаки, ограничивающие их жизненное пространство. Отделены друг от друга некоей стеной, прозрачной, но непробиваемой. Несчастливцы Эдварда Янга простодушнее и полнокровнее, взаимодействуют непринужденнее. Проблемы их коренятся в тайваньском быту — в социальных реалиях, в жи-

тейской рутине.

В названии «Погожий летний день» (1991) распознается цитата из песни Are you lonesome tonight?, которая не раз звучит в фильме. Исполнял ее молодой Элвис Пресли («Вспоминаешь ли ты погожий летний день, мои поцелуи...»). Отсылка к этой меланхоличной балладе должна настраивать зрителя на ностальгический лад. События ретродрамы, единственной в фильмографии Эдварда Янга, и в самом деле датированы стыком 50—60-х годов. Сам автор тогда был подростком. Нежность к безвозвратно ушедшей эпохе, радость *припоминания* ребяческих впечатлений, конечно же, проявляют себя. Но сантименты приправлены горечью.

Вероятно, в основу сценария легли реальные факты. Пятнадцатилетний подросток зарезал сверстницу. Титр сообщает: весной 1961 года парня приговорили к смертной казни, позже мера наказания была смягчена, на свободу он вышел тридцатилетним.

«Погожий летний день» — многоплановый и густонаселенный фильм, кино романного размаха. Вглядываясь в судьбы героев — тинейджера Сяо Сы, его родителей, его друзей и неприятелей, — Янг стремится создать групповой портрет тайваньского общества, формирование которого к началу 60-х еще не было завершено. Остров отгородился от материка чуть более десяти лет назад. Местные не слишком ладят с приезжими, те относятся к старожилам с опаской, с плохо скрываемым предубеждением. Взаимную подозрительность питает конфронтация с коммунистическим Китаем, потенциальная угроза конфликта — шпиономания, которую культивируют агенты местных спецслужб. Процесс вызревания новой этнической общности идет тяжело, нередко порождая эксцессы.

Сяо Сы растет в многодетной семье выходцев из Шанхая. Разновозрастных отпрысков — пятеро душ. Родители едва сводят концы с концами. Отец — мелкий госслужащий. Из породы добродушных лузеров-непротивленцев. Мать — домохозяйка поневоле. Парень посещает вечернюю школу — прибе-

жище местной шпаны. Не самое подходящее место для юного идеалиста, но выбора нет.

Мигрантам старшего поколения — как растениям, пересаженным на чуждую почву, — сложно укорениться в тайваньской реальности. Их детям приходится находить собственные способы адаптации. Парни сбиваются в подростковые группировки, кто-то ищет убежище в эскапизме. Друг Сяо Сы, коротышка по прозвищу Кот, разучивает — на слух, не зная английского, — хиты Элвиса Пресли. Его чистый мальчишеский альт звучит для жителей

«Погожий летний день»

азиатского захолустья вестником американской мечты, смутных образов лучшей жизни. На задворках Тайбэя, по соседству с вечерней школой, располагается мелкая киностудия. Сяо Сы, прогуливая уроки, время от времени пробирается в павильон. Наблюдает за капризами бестолковых див, за рутинным трудом режиссеров-поденщиков. Видит скрипучий конвейер фабрики грез, изнанку экранных иллюзий. Оммаж ранним годам национального кинематографа у Эдварда Янга выходит весьма ироничным.

Сяо Сы влюблен в школьницу Мин. Девушка принимает знаки его внимания. Но не спешит отвергать домогательства тех парней, которые кажутся ей круче — обеспеченнее, старше, сильнее. В Мин есть трогательная, почти детская беззащитность, невинное простодушие, но есть и дурманящий эротический шарм. Пробивается из подсознания властный инстинкт обольщения. Мин — femme fatale поневоле. Девушке из нищей семьи приходится мыкаться по чужим углам. Податливость становится для нее стратегией выживания.

Именно гибкости недостает твердолобому Сяо Сы. Паренек входит в пору мужания, становления взрослого «я». Переживает конфликт собственных идентичностей. Установки старшего поколения кажутся бесполезной обузой, родительский опыт — неприменимым. Доверие криминальному кодексу не оправдывает себя. Благородство бандитов на поверку лишь видимость, подлая мнимость.

Сяо Сы не бунтарь, скорее, мечтатель, романтик-максималист. Он принимает на веру книжные мифологемы — о бескорыстном мужском братстве,

о чистоте и непорочности женской натуры. Тонет в потоках эмоций, в императивах чувств. Осознание несовершенства реальности становится для Сяо Сы личностной катастрофой. Страсть затмевает разум. Сяо Сы в спонтанном порыве агрессии вонзает клинок в нежную плоть неидеальной подруги. Совершает непредумышленное убийство. Убийство от безысходности — жест отчаяния, жест отрицания видимой дисгармонии обихода.

Фабулу движет извечный житейский конфликт — расхождение субъективных картин реальности и ее действительной логики. Проще сказать, нестыковка возможностей и надежд. В образах неугомонных тинейджеров распознается иносказание: метафора пубертатности общества переходной эпохи. К началу 60-х годов островной люд оказался на историческом перепутье, в точке пересечения различных соблазнов и побуждений. Тайвань, выбирая модель собственного развития, предпочел перенять экономический опыт Запада. Этот путь требовал гибкости, готовности к болезненным компромиссам. Начиналась эра модернизации, превратившая годы спустя проблемную, слаборазвитую страну в регионального тяжеловеса, в солидного *азиатского тигра*.

Любовные игры эпохи постмодернизма

В 90-е Янг решается на рискованный дрейф — от психологических драм к замысловатым комедиям. Режиссер намеренно высветляет палитру. Но типажи остаются прежними: хваткие женщины, хлипкие духом мужчины, романтичная молодежь — все в тщетных поисках эфемерного счастья. Проблема межличностных нестыковок — при трансфере от жанра к жанру — никуда не исчезла, не рассосалась сама собой. Меняется ракурс ее рассмотрения: печаль — от созерцания людских неудач — оттеняет дурашливый фарсовый юмор.

В «Конфуцианском конфузе» (1994) экзистенциальная драма принимает обличье офисного ситкома. *Фигуранты* увлечены брачными играми, правила которых напоминают во многом детские догонялки. Коллизии куртуазных комедий прошлых веков Янг вживил в обиход современных ему офисных карьеристов. Преследование невозможно без ускользания. Но слишком упорное уклонение от домогательств способно обернуться для недотроги *потерей лица:* обиженный кавалер волен сменить предмет своих вожделений. Пред-

«Конфуцианский конфуз»

ставители «креативного класса» тратят дни и вечера на выяснение отношений с сожителями, ведут неспешно докучные разговоры, находят кураж во флирте с чужими спутницами. Вольные отношения — альянс одиночек, союз без единения.

Простодушная девушка мечется между подругой и женихом. Супостаты ведут необъявленную войну — за право манипулировать волей близкого человека. Мин пытается соответствовать меркам *ответственного* мужчины. Цици раздражает директивный настрой сожителя, желание единолично определять ее будущность. Диктовать, где работать и с кем дружить. Парня злит строптивость партнерши. Эталоном *самодостаточной* женщины та считает подругу — энергичную Молли — за деловую хватку, за расчетливость и напор. Хозяйка издательской фирмы помолвлена с покладистым толстосумом. Воспринимает будущий брак как выгодный бизнес-проект, как повод для инвестиций в свои начинания.

В фильме звучит модный некогда термин «постмодернизм». Янг вкладывает эффектное слово в уста гротескового персонажа. Произносит его самовлюбленный шут, адепт *современной драматургии*. Отношение автора к пустой болтовне вполне очевидно. Очевиден и личный посыл. Режиссер не готов принимать на веру постмодернистские тождества, ему чужд уравнительный релятивизм. «Верх» для него не равноценен «низу»: счастье — несчастью, любовь — отчуждению, благо — злу, истинное — обманке.

В оригинале фильм именуется «Временем одиночества». Экспортное заглавие — «Конфуцианский конфуз» (или «Конфуцианская неразбериха») — отсылает к названию *несуществующего* романа: его сочиняет один из побочных фарсовых фигурантов. Забавный литератор-социопат. Приняв депрессию за внезапное просветление, автор любовных бестселлеров решает забросить доходное ремесло. Садится за рукопись о возрожденном Конфуции, о «втором пришествии» мудреца на современный Тайвань. О том, как местная чернь не смогла оценить заветы учителя жизни. В подтексте этого допущения, сатиры на общество потребителей, сквозит нарочитая безысходность. Разделяет ли Янг выводы карикатурного персонажа? От режиссера — неприятие фальши и лжи, от типажа — зачарованность безнадегой. Литератор, привыкший манипулировать тропами, предрасположен к самообману: принимает личностный кризис за симптомы конца времен. Синекдоха — часть вместо целого. Сменив оптический фильтр — розовые стекла на черные очки, — герой не смог устранить нутряной разлад с реальностью. Если не знаешь, как одолеть свои фобии, приходится подлаживаться под них.

Эдвард Янг меланхолик, а не мизантроп. Никто из основных фигурантов в «Конфуцианском конфузе» не отправляется на тот свет. Понятно, сравнительно благополучный (или хотя бы открытый) финал — одно из велений облегченного жанра. Режиссер безропотно принимает условность. Не кривя душой, не насилуя волю. Янг продолжает видеть неброский трагизм повседневности, но приемлет его без агрессии — как условие существования. Каждому из персонажей предоставляется шанс на перемену участи. Каждый волен перекроить партнерские отношения или, перечеркнув их, вступить в очередной пробный брак.

Молли расстается с богатым инвестором: делить судьбу с мужчиной, чуждым по духу, — слишком тяжелый груз. Осознание хрупкости человеческой жизни толкает Цици и Мина к взаимным уступкам. Мужчина и женщина постигают заветную формулу — секрет, которого не отыскать ни в памятке карьериста, ни в кодексах домостроя. Настоящая пара — слияние суверенных персон, а не формальный стык двух одиночеств.

В 1996-м Янг снимает «Маджонг», кино о приключениях иностранцев в Тайбэе. Снова фильм гибридного жанра. Роман воспитания чувств уживается с молодежной комедией, криминальные авантюры — с простодушием мелодрамы, ехидство сатиры — с элегическим тоном, с поэтической меланхолией. Романтика расцвечена фиглярством фарсовых персонажей (вроде

нелепых тусовщиков или гангстеров-идиотов). Драма — введением почти водевильных коллизий: недоразумения, ложные идентификации и комические конфузы следуют суматошной вереницей. Маджонг — название азартной игры. Метафора считывается легко: жизнь — состязание со своеволием случая. Кто-то находит кураж в экзистенциальной забаве, кто-то, сделав неверную ставку, теряет запал.

Фильм создавался с явным расчетом на зарубежный прокат. На главную женскую роль была ангажирована молодая и перспективная актриса из Франции Виржини Ледуайен. Эпоха глобализации порождала специфические сюжеты. В 90-е одна за другой выходили ленты о взаимной тяге уроженцев Запада и Востока, о трудностях коммуникации, о возможности (а порой невозможности) преодолеть разнобой культурных стереотипов.

Земляки отмечали редкостное умение Янга смотреть на островную жизнь с точки зрения постороннего. Незамыленный глаз выявляет странности обихода, находит примечательные детали в повседневном быту. Похоже, на образ мышления Янга повлиял опыт экспата, впечатления юности, проведенной им в США. Режиссер без натуги мог поставить себя на место туриста или мигранта. Не это ли нутряное *чувство дистанции* питало его потребность поразмыслить о *западных чужаках*? О взаимоотношениях тайваньцев и европейцев.

Вояж в диковинный город Тайбэй становится для юной француженки Марты ступенькой в житейской инициации. Мадемуазель отправляется в неведомую страну, чтобы найти лондонского бойфренда — тот перебрался на жительство в Азию. Марта беременна. О чем и желает ему сообщить. Мужчина, однако, не рад прибытию бывшей. Прагматичный британец крутит роман с состоятельной китаянкой — нужно вписаться в круг полезных людей. Девушка знакомится с четверкой местных ребят. Ей невдомек, что ватага доброжелательных сверстников промышляет криминальными манипуляциями, практикуется в подставах и разводках. Гостеприимство новых друзей не бескорыстно: важно выгадать выгоду. Нажиться на неискушенности иностранки.

Янг сводит основных персонажей в тайбэйском Hard Rock Cafe. На стенах портреты мировых звезд, автографы заезжих знаменитостей. Интерьер, как и убранство «Макдоналдса», усредненно универсален. Это нейтральная полоса, пространство зримой глобализации. Точка стыковки островитян и экспатов, богемных гуляк и преступного элемента, представителей разных этнических и социальных групп. Экспаты верят, что будущее за Азией, что Тайбэй — город неограниченных перспектив. Между собой изъясняются по-английски. Искренне убеждены, что все автохтоны знают их lingua franca.

Но вот незадача, иностранным в округе владеют не все. Из четверых пацанов, опекающих Марту, по-английски изъясняться способен только один. Китайцам трудно произносить европейское имя, в своем кругу иностранку они именуют Матра (по названию крупной французской компании). Маскулинная группа показана Янгом в момент ее трансформации — перерождения ребячьей ватаги в лиходейскую шайку.

Каждый из членов мужского квартета ведет собственную партию. У двоих комедийные маски. Плут по прозвищу Маленький Будда выдает себя за экстрасенса и геоманта, знатока искусства фэншуй. Красавчик Гонконг практикуется в ремесле альфонса, охмуряя обеспеченных дам.

Лирическая тема доверена другому персонажу. Лун Лун по прозвищу Лунатик — неприметный тихоня. Криминальные игры не привлекают его. Выше азарта обогащения ставит он верность ребячьему побратимству. Именно он выполняет функции переводчика при общении с иностранцами. Толмач, однако, не просто тень говорящих, не обезличенный тип, не обезволенный наблюдатель. У парня своя голова на плечах. Лунатик влюбляется в молодую француженку. И меняется на глазах: тинейджеру приходится возмужать, простаку — превратиться в романтического героя. Нарушив негласный обет лояльности криминальной ячейке, он вызволяет Марту из заготовленной для нее западни и уходит из банды. Ожидаемый хэппи энд: «поцелуй в диафраг-

«Маджонг»

му». Создается мультикультурная пара. Союз чистых душ — уроженцев Азии и Европы.

Но подлинным центром картины, ее болевой точкой Янг делает другого персонажа. Красная Рыбка — лидер команды, ее идеолог, инициатор афер. Исповедует формулу личного превосходства, повторяет фразу, когда-то сказанную отцом: «Существуют лишь две породы людей: плуты и лохи. Выбирай, кем хочешь быть ты». Парня губит одержимость ложной идеей.

В фильмах Эдварда Янга не раз возникает мотив разлада с отцом. Сыновья пытаются разрешить семейный конфликт через негласный поединок с родителем, стремятся в чем-то его превзойти. Героями движет обида ребенка, выросшего в неполной семье. Отчуждение детей и отцов питают погрешности в коммуникации: неверная расшифровка мотивов чужих поступков.

Папа ушел из семьи, когда сын был еще мал. Он давно уже не богач. Должник и банкрот, за которым охотятся головорезы. Сын при помощи хитроумных разводок пытается наказать тех, кто довел отца до разорения.

Самоубийство отца выбивает парня из колеи — планы реванша теряют смысл.

Тупиковую ситуацию Янг разрешает при помощи своего излюбленного приема: эмоциональный срыв провоцирует вспышку насилия. Под руку подвернулся давний обидчик отца. Малознакомому мужчине суждено стать своеобразной фигурой замещения. В сущности, Красная Рыбка сводит счеты с самим собой: с убеждениями, надеждами, иллюзиями.

Сила смирения

Фильм «Раз, два» (2000) — последняя завершенная работа Эдварда Янга. Итоговое произведение, принесшее постановщику каннский приз за лучшую режиссуру. Демонстрировался в Европе и США. Но не попал в тайваньские кинотеатры. Причина не в каверзах цензуры. Картина снималась на японские деньги. Продюсеры сочли, что у трехчасового киноромана в локальном прокате нет коммерческих перспектив — не окупить и затрат на изготовление копий.

Янг — как никогда — виртуозен в искусстве повествования. Фабула строится по законам полифонии. Сюжетные линии переплетаются, образуя прихотливый узор. То вторят друг другу, то расходятся — в антитезе. В поле зрения автора представители трех поколений одной семьи. А также родня, сослуживцы, соседи.

В фильм введены три *китайские церемонии*. Свадебный банкет — торжество знакомства с младенцем — заупокойный ритуал. Заметно, что исходные смыслы «обрядов перехода» уходят из сознания современных тайваньцев. Выветрива-

«Раз, два»

ется сакральный подтекст, ритуал превращается в докучливую формальность. Фамильные торжества показаны в фильме с изрядной долей иронии (попойка запросто перетекает в скандал, а потом в бестолковую драку). Но сама идея семьи как суверенной династии не ставится автором под сомнение. От отца к наследнику, от бабушки к внучке переходит нечто более важное, чем недвижимость или банковский капитал, — способ восприятия мира, склад характера, психотип. Происходит трансляция базовых черт личности. От предков к потомкам.

Семейство господина Эн Джея (NJ). Престарелая теща внезапно впадает в кому. Супругой овладевает депрессия. Заели опостылевший быт и офисная рутина. Страшно утратить сознание, не поняв, что, собственно, делал на этом свете. За проблеском просветления едет в буддийский скит. Скромницу дочь терзает чувство вины: считает, что беда со старушкой случилась из-за ее оплошности. Барышня входит в пору фертильности, подвижек в сознании — от робких лирических грез к сомнениям в достоверности романтических мифов. Сын-карапуз пробует разобраться в странностях мироустройства. Очарованным взглядом провожает грациозную школьницу.

NJ не молод. Из поколения мальчиков 60-х (как и герои «Погожего летнего дня»). Невзрачен на вид. Щупленький, сутуловатый мужчина тонет в обвисших костюмах. Генеральный менеджер частной компании. Посторонним невдомек, что он тяготится своей работой. Любит музыку, а тратит дни на преумножение цифр. Случайная встреча с первой возлюбленной, замужней жен-

щиной, давно проживающей в США, нарушает его отлаженный распорядок. Пока жена прочищает мозги в монастыре, NJ по делам фирмы летит в Японию. Назначает свидание той, которая так и не стала его супругой. Вспоминают былое, пытаются прояснить, что же их развело когда-то. Прежняя страсть не ушла без следа, превратилась в фантомную боль, в неотступную ностальгию. Однако остается признать: менять что-либо поздно.

Подобный итог любовной истории можно счесть проявлением мягкотелости и подловатого оппортунизма. А можно — спасительным избавлением

«Раз, два»

от иллюзий. Свобода обретается через смирение. Феномен первой любви трактуется Янгом двойственно: то как благословение, то как душевная травма — шрам на всю жизнь. Любопытно, что данный мотив возникает практически в каждой картине, а вот тема поздней — всесокрушающей — страсти редка. Известно, что сам режиссер был женат дважды. Ориентировался на западные поведенческие модели. Но подсознание конфуцианской культуры все равно проявляло себя. Похоже, где-то в глубине души Янг оставался приверженцем старых фамильных норм. И традиционных мужских обязательств.

Автор благоволит к господину Эн Джею. Себя соотносит именно с ним. Не случайно в значимой роли он занял непрофессионального исполнителя, человека из ближнего круга. У Няньжень — сценарист из когорты творцов «новой волны», общий приятель Янга и Хоу Сяосяня. Сродство натурщика и героя подчеркнуто прозвищем экранного персонажа. Эн Джей может быть производным и от Наньцзюня и от Няньженя. Литеры N и J — опорные буквы их латинских транскрипций.

В фильме «Раз, два» нет явных поколенческих нестыковок. Эн Джей с теплотой вспоминает о покойном родителе. Дорожит доверительной близостью с восьмилетним сыном. Видит в нем отражение себя самого. Чуткость перцепции свойственна всем мужчинам семейства. Мальчик не расстается с фотоаппаратом, стремится поймать в объектив то, что нельзя разглядеть. На снимках появляются странные образы — рельеф потолка, затылки родичей и од-

ноклассников. Ребенок, будто матерый концептуалист, создает серии фотографий, где истинный смысл притаился между картинок. Малыш одержим спонтанным импульсом творчества. Познает мир, а не тешит раздутое эго. Этим он отличается от фигурантов прежних лент Эдварда Янга — имитаторов и самодуров, патентованных деятелей современных искусств.

Особая, сокровенная связь соединяет и бабушку с внучкой. Автор вводит в сюжет мотив чудесного сновидения. Старушка выходит из комы. Беседует с внучкой ласково, хочет утешить девушку, избавить от чувства вины, что разъедает душу. Учит старинному рукоделию — мастерить мотыльков из прозрачной бумаги. Но все это только сон: больная скончалась, не приходя в сознание. Удивление девушки неподдельно: в ладони ее зажата бумажная бабочка. Осязаемая улика *реальности* сновидения. Стоит отметить, что в прежних своих картинах Янг избегал вторжения мистики в обиход (хоть и намекал: зримое и настоящее совсем не одно и то же)[3].

Смысл названия фильма «Раз, два» (дословно — «Один, один») не поддается однозначному толкованию. Малайзийский режиссер Хо Юхан (к которому я обращался за разъяснением как к носителю китайской культуры) полагает, что единица — первокирпичик янговской нумерологии, основа основ. Название передает идею удвоения, умножения. Англоязычные интерпретаторы предлагают свою дешифровку: «и раз, и два» — музыкальный счет, способ задать правильный темп во время импровизации. Но, возможно, разгадка в другом: нехитрая последовательность цифр — метафора становления. Образ единства семьи, живой непрерывности рода.

Доминантой ранних картин Эдварда Янга была неудовлетворенность реальностью. Последний фильм элегичен по тону. Вместо бунтарства умиротворенность. Автор открывает красоту повседневности через принятие конечности бытия. Предчувствовал ли режиссер близость конца? Если фатальный диагноз — рак — и не был произнесен, о перемене участи он размышлял несомненно. Принял волевое решение: завершить цикл «городских историй», покинуть замкнутый круг — круговерть реинкарнаций любимых героев и тем.

Жить Янгу оставалось еще семь лет. Он больше не брался за игровые картины. Вспомнил про детскую страсть к приключенческим комиксам, про умение ладить с компьютером — навык с 70-х годов. Анонсировал анимационный проект «В погоне за ветром» (Chasing the Wind). Янг говорил о новой картине как о сплаве эстетики китайского фильма действия, приемов японской манги и иллюзионизма компьютерных технологий. Геройствовать на экране должен был комический персонаж — мультяшный двойник Джеки Чана. Была намечена дата премьеры — 2008 год. Но фильм остался незавершенным — из-за кончины его постановщика. Что брезжило на горизонте — триумф или провал? Можно только гадать, хоть на «И-цзине».

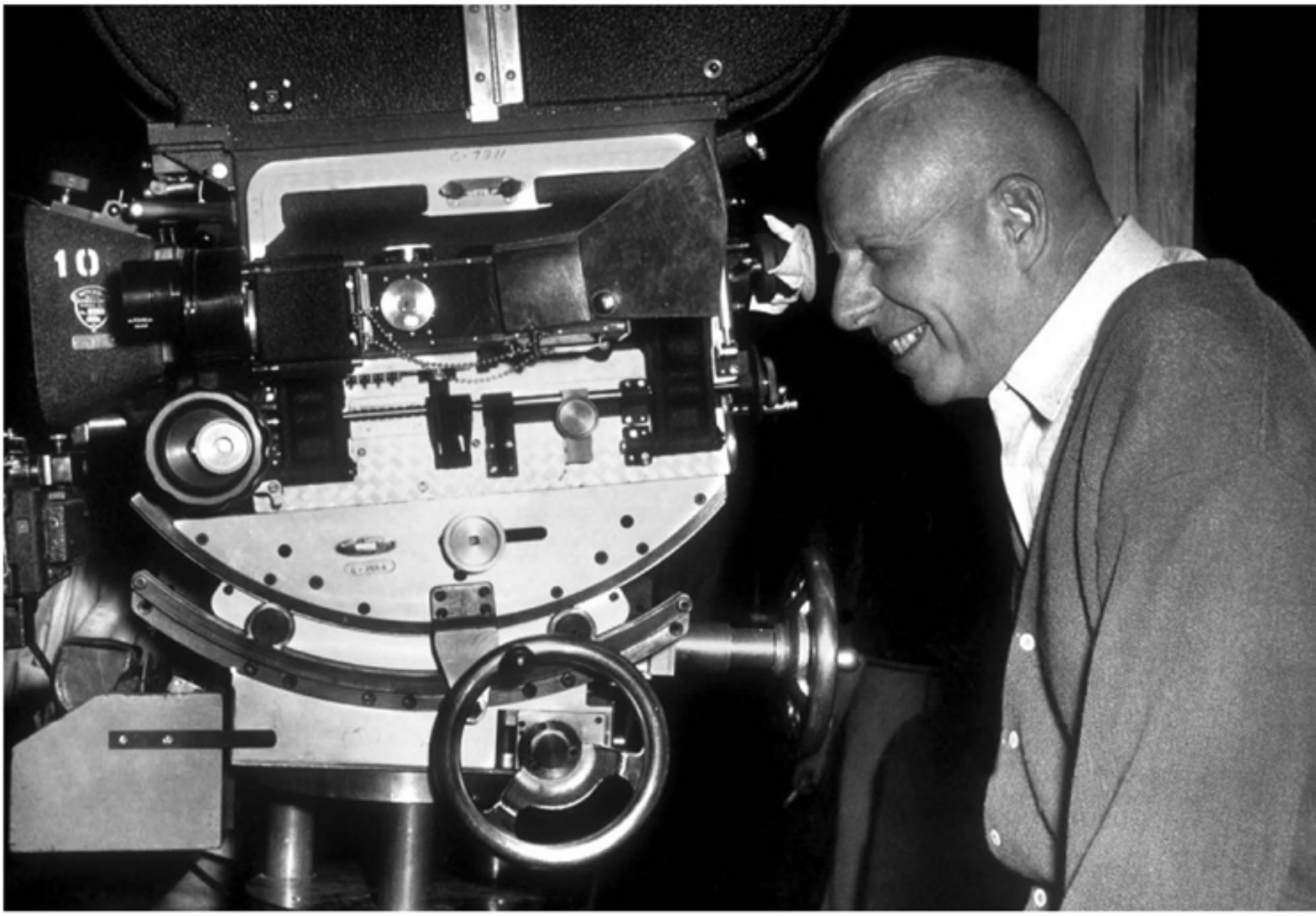
Янг сохраняет статус актуального режиссера, чьи работы не утратили связи с текучей реальностью, чей творческий опыт продолжает влиять на предпочтения авторов нового века. «Люблю Эдварда Янга за то, что он смог представить все социальные взаимосвязи, характерные для азиатских обществ. Их запутанность, присущие им дефекты, — написал мне Апхичатпхонг Вирасетакун. — Фильмы его — эпическая поэма о взрослении, о попытках вписаться в иерархические структуры (будь то семья или коллектив сослуживцев), о причудах случая. О неудачах, падениях, о необходимости встать на ноги, чтобы двигаться дальше. Он наглядно показал нам круговорот каждодневных забот, колесо житейской сансары».

---

[3] Сон в классической литературе Китая трактовался обычно как инвариант реальности, как одна из *вероятных* линий судьбы, как поучительный опыт самопознания. Граница между явью и сновидением прозрачна и проницаема. Не сразу и сообразишь, кто ты: философ, что видит себя бабочкой, или бабочка, которой мнится — она философ. Уж не из этой ли притчи почтенного Чжуан-цзы прилетела в кадр бумажная бабочка?

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Леопард и бронтозавр



Хоуард Хоукс

Несмотря на широкое распространение теории *смерти автора* и постмодернистскую критику идеи оригинальности, институт авторства не только выстоял, но даже упрочил свое положение. По крайней мере, это касается верхнего слоя нашей культуры. Сталкиваясь с каким-либо культурным продуктом, мы прежде всего интересуемся, кто его автор. Не выяснив этого, мы зачастую не в состоянии судить о продукте. Одно и то же произведение, подписанное разными именами, будет оцениваться совершенно по-разному. Развенчав миф об автономном произведении искусства, художественный авангард одновременно очень способствовал укреплению мифа об автономном авторе.

Кино в данной ситуации представляет собой довольно сложный случай — ведь почти любой фильм является произведением коллективным. Тем не менее к названию фильма мы по привычке добавляем имя режиссера-постановщика как наиболее подходящего претендента на роль автора. Конечно, на продукцию массового или жанрового кино это обычно не распространяется. Такая продукция рассматривается нами по аналогии с индустриальным производством. Здесь, разумеется, тоже присутствует элемент индивидуаль-

ной инновативности, но он слишком незначителен, чтобы придавать ему принципиальное значение.

Современное состояние кинематографа действительно во многом располагает к дуализму: с одной стороны, авторский артхаус, с другой — массовая культура, работающая по своим анонимным законам. Но так было не всегда. Существует ряд традиций, которые не вписываются в эту дуальную картину.

«Воспитание крошки»

Классический Голливуд — самая очевидная из них. Считать его произведения авторскими было бы ошибкой: фильм, снятый Джорджем Кьюкором, Хоуардом Хоуксом или Раулем Уолшем, не является произведением каждого из этих режиссеров в том смысле, который мы подразумеваем, говоря «фильм Антониони» или «фильм Годара». Но еще большей ошибкой было бы рассматривать их как безликие продукты «культурной индустрии». Потому что, несмотря на свой, условно говоря, «неавторский характер», «фильм Хоукса» или «фильм Кьюкора» — не менее оригинальное, своеобразное, волнующее и поэтичное произведение, чем «фильм Антониони» и «фильм Годара». И уж точно этот фильм отмечен всеми перечисленными качествами куда в большей степени, чем значительная часть современного артхауса.

Строго говоря, ничего экстраординарного тут нет. Другие виды искусства — литература или живопись, например, — приобрели гипертрофированно авторский характер относительно недавно, в эпоху романтизма и модернизма. Бессмысленно радоваться или сокрушаться по этому поводу. Можно лишь заметить, что кино в силу присущих ему технических особенностей возвращает нас в «доавторскую», домодернистскую эпоху — и ему для этого не требуется теоретического подкрепления вроде теории смерти автора. В классическом Голливуде автор не умер — он еще не родился[1].

Вернее сказать, авторская функция не была сосредоточена в руках одного человека. Она распределялась между разными людьми — разумеется, в не-

[1] Если мы возьмем, скажем, два фильма режиссера Лео Маккэри — «анархическую комедию» «Утиный суп» (1932) с участием братьев Маркс и «эксцентрическую комедию» «Ужасная правда» (1937), — то каждый из них имеет массу общих черт с другими произведениями этих жанров и ничего общего между собой.

равных пропорциях. И разумеется, роль режиссера-постановщика, обладающего собственным почерком, тоже была велика. Но едва ли она превосходила роль сценариста, продюсера и исполнителей главных ролей. А главное, такие вещи, как стиль или жанр, создавались общими усилиями. Отдельные «авторы» вносили в его формирование свою лепту и по-своему интерпретировали основные темы, мотивы и приемы этого стиля. Надо ли говорить, что их произведения тоже получались неравноценными по качеству. Что количество шедевров тоже относительно невелико. И что «авторами» этих шедевров в основном оказываются одни и те же люди.

«Воспитание крошки»

Один из таких шедевров — «Воспитание крошки», поставленный в 1938 году Хоуардом Хоуксом (он выступил также в качестве сопродюсера) по сценарию Дадли Николса и Хейгара Уайлда (последний был также автором рассказа, на котором основан сценарий). В главных ролях снялись Кэри Грант и Кэтрин Хепбёрн. Первый был восходящей звездой Голливуда, вторая была известна по театральным ролям. Фильм провалился в прокате, при том что бюджет его по тем временам был довольно велик — 1,2 миллиона долларов. Хоукс был отстранен студией RKO от работы над следующим фильмом, а Кэтрин Хепбёрн приобрела репутацию, которая на кинематографическом сленге описывается непереводимой идиомой box office poison. Примечательная деталь, если учесть, что своей нынешней славой фильм не в последнюю очередь обязан таланту и обаянию этой актрисы[2].

«Воспитание крошки» является представителем *screwball comedy* — эксцентрической или бурлескной комедии, начало которой связывают с такими фильмами, как «Неприятности в раю» (1932) Эрнста Любича, «Это случилось однажды ночью» (1934) Фрэнка Капры, «Двадцатый век» (1934) Хоуарда Хоукса. Однако расцвет screwball comedy начался в 1937—1938 годах, и «Воспитание крошки» — одно из главных тому свидетельств. Этот фильм можно считать эталоном жанра.

[2] Только в 1940 году, после выхода на экран «Филадельфийской истории», Кэтрин Хепбёрн удалось реабилитировать себя. Актриса приобрела права на экранизацию пьесы, написанной известным драматургом Филипом Барри специально для нее, а затем уступила их компании MGM за относительно скромную сумму и контракт на исполнение ею главной роли.

Собственно говоря, screwball comedy является разновидностью романтической комедии: ее осевой сюжет образует история взаимоотношений двух молодых людей, преодолевающих различные препятствия, которые встают на пути их любви. В ней, как и в шекспировских комедиях, тоже имеют место различные недоразумения, которые отсрочивают счастливый исход. Однако количество и качество таких недоразумений превышает разумно допустимый уровень, что придает сюжету оттенок сюрреалистической комедии абсурда и одновременно заставляет вспомнить истоки комического кинематографа — «слэпстики» 1910-х годов. События в screwball comedy развиваются в ураганном темпе, и столь же молниеносны диалоги персонажей.

Однако главная эксцентрическая черта состоит не в этом. В классической романтической комедии активной стороной романтических отношений является мужчина, добивающийся руки своей возлюбленной. На пути к этой цели он сталкивается с препонами, которые чинит некая третья сторона — обычно отец героини. В screwball comedy соотношение сил меняется. Активную роль здесь играет женщина. Мужчина же либо реагирует на ее действия, либо выступает в роли манипулятора (как в «Его девушке Пятнице» Хоукса).

«Воспитание крошки»

«Воспитание крошки»

Иначе говоря, его действия носят в большей степени реактивный характер, в то время как поступки становятся прерогативой героини[3].

Я не могу с уверенностью сказать, в каком фильме или пьесе впервые появляется этот тип героини. Скорее всего, он формировался постепенно. Какие-то его черты различимы уже в героине «Это случилось однажды ночью», а фильм Лео Маккэри «Ужасная правда» (1937) с Айрин Данн и Кэри Грантом в главных ролях — непосредственный предшественник и прототип «Воспитания крошки» — уже позволяет говорить о нем как о сложившемся феномене. Но неспроста современные историки кино часто используют для его определения термин Hawksian woman — «хоуксианская женщина». В фильмах Хоукса и прежде всего в «Воспитании крошки» этот тип доведен до логического завершения. Впрочем, с таким же успехом его можно было бы назвать Hepburnian woman. В отличие от своих предшественниц, Сьюзен Вэнс, героиня Кэтрин Хепбёрн, лишена черт традиционной женственности. Достаточно сравнить ее с Элли, героиней Клодетт Колбер из «Это случилось однажды ночью», активность которой носит по сути своей «объектный» характер: когда нужно поймать машину, она обнажает ноги, делая вид, будто поправляет чулок. Сьюзен такое и в голову бы не пришло. Ее методы соблазна совсем другие — например, прикинуться матерой преступницей, чтобы сбить с толку полицейских. Один-единственный раз она пускает в ход слезы как метод давления на мужчину, в которого влюблена, но это скорее детская, нежели женская, стратегия.

Действительно, если попытаться пусть приблизительно определить секрет обаяния Сьюзен, то он заключается в парадоксальном сочетании зрелости и инфантильности. Судя по всему, такое сочетание вообще очень характерно для той эпохи: вспомните голос Билли Холидей, и поймете, что я имею в виду. Героиня Кэтрин Хепбёрн по-детски непосредственна и взбалмошна и так же по-детски безответственна. Она привыкла получать то, чего желает. Но желания у нее вполне взрослые, равно как и решительность, необходимая для их осуществления. Столкнувшись однажды с нелепым палеонтологом Дэвидом Хаксли (Кэри Грант), она решает во что бы то ни стало выйти за него замуж. Между тем обстоятельства знакомства к этому ничуть не располагают: каждая встреча со Сьюзен заканчивается для Дэвида катастрофическими последствиями, все его планы и намерения рушатся. Неудивительно, что с первых минут знакомства у него вырабатывается сильнейшая идиосинкра-

[3] Об эксцентрической комедии см. также: Ф о м е н к о Андрей. Comedy of remarriage: от мифа к роману. — «Искусство кино», 2011, № 10.

зия по отношению к новой знакомой. Одна из замечательных особенностей «Воспитания крошки» состоит в том, что развитие сюжета идет не по пути преодоления этой идиосинкразии, а по пути ее укрепления.

Можно понять зрителей, которые долларом проголосовали против «Воспитания крошки». В этой истории все перевернуто с ног на голову. Героиня выступает в традиционно мужской роли, тогда как герой, наоборот, феминизирован. В одной из сцен он предстает одетым в женский пеньюар с легкомысленной опушкой и произносит двусмысленную фразу: фигурирующее в ней слово gay к 1930-м годам уже приобрело ныне общеизвестное сленговое значение.

При этом исходная конфликтная ситуация, существующая между главными героями, — ситуация, которая должна бы быть разрешена в ходе последующих событий, — только усугубляется. Герои не становятся ближе друг другу, дистанция, порожденная их несходством, не сокращается. Если в начале знакомства с Дэвидом Сьюзен портит ему игру в гольф с важным партнером и ломает автомобиль, то ближе к финалу расстраивает его свадьбу и лишает музей, где работает Дэвид, спонсорской поддержки. Но главная катастрофа происходит в самом конце: неловким движением Сьюзен обрушивает скелет бронтозавра, который герой собирал кость за костью на протяжении нескольких лет. После чего герои впервые обнимаются, и эти объятия на обломках кропотливого труда кажутся мне одним из самых волнующих финалов в истории кино.

История взаимоотношений Сьюзен и Дэвида заключает в себе смысл тем более глубокий, что он облечен в легкомысленную форму бурлеска. Если традиционная комедия создает иллюзию преодоления противоположностей между человеком и обществом (то есть другими людьми), screwball comedy настаивает на их неустранимости. Дэвида и Сьюзен сводит вместе непреодолимое различие, в то время как сходство между Дэвидом и его первой невестой (коллегой по научной работе) оказывается недостаточным поводом для брака. Существенно, что и последующие отношения между героями развиваются несинхронно: сначала Сьюзен влюбляется в Дэвида, а потом Дэвид в Сьюзен. При этом первоначальный интерес героини Кэтрин Хепбёрн к человеку, на которого она в других обстоятельствах едва ли обратила бы внимание, возникает в результате случайного стечения обстоятельств и даже своего рода недоразумения. Дважды столкнувшись с ним на протяжении одного дня, она начинает ошибочно подозревать, что тот влюблен в нее. Так или иначе, любовь является не исходной точкой этих взаимоотношений, а их финалом. Но и этот финал вовсе не означает установления бесконфликтного тождества. *Другой*, в котором находят свое счастье Сьюзен и Дэвид, всегда остается таковым.

Оба главных героя наделены контрастными атрибутами: у них, как у античных богов, есть свои животные-спутники, неотступно их сопровождающие. У Дэвида это скелет бронтозавра (одного из самых больших сухопутных животных, когда-либо обитавших на Земле)[4], а у Сьюзен — леопард по кличке Крошка. Легко усмотреть в первом аллегорию смерти, во втором — жизни, а в союзе героев — воплощение идеи о единстве и борьбе противоположностей в духе мифа об Аиде и Персефоне. Но еще важнее то, что и Дэвид, и Сьюзен почти одновременно теряют своих животных. Фокстерьер по кличке Джордж (в исполнении фокстерьера по кличке Аста, до этого снявшегося в «Ужасной правде») уносит кость — точнее, *межреберную ключицу* — бронтозавра, последний недостающий элемент реконструкции, над которой работает Дэвид, а леопард Сьюзен сбегает на волю. Вторая половина фильма посвящена их поискам. Иначе говоря, герои ищут самих себя, некую ключевую часть собственной личности: латинское слово clavicula (ключица) буквально означает «ключик», а используемый иногда в качестве синонима термин jugulum (ключица,

[4] Пытаясь скрыть от своей тети истинное имя Дэвида, Сьюзен придумывает ему псевдоним Mr. Bone — мистер Кость.

горло) означает также «сущность». Когда Сьюзен наконец находит свое животное, выясняется, что это другой леопард — опасный хищник, незадолго до этого растерзавший дрессировщика и по ошибке выпущенный ею на волю. А Дэвид, получив-таки свою кость, тут же «теряет» остальной скелет, который ломает нашедшая эту кость Сьюзен. Иначе говоря, поиски *себя* приводят к непредвиденным результатам: вместо того чтобы вернуться к исходной точке, обрести временно утраченную самотождественнность, герои оказываются в незнакомой ситуации, чреватой крахом их расчетов. И Дэвид, и Сьюзен, сами того не зная, искали не себя, а другого. Этот другой и был ключевым звеном, сущностью, *jugulum* каждого из них.

Однако, добравшись до этого места своего эссе, я испытываю желание последовать примеру Сьюзен и одним движением обрушить собственную интерпретацию. Я полюбил «Воспитание крошки» не потому, что усмотрел сквозь поверхность этого фильма глубину смысла. Зависимость ровно обратная: я восхищен им, его формой, поверхностью и поэтому ищу и нахожу в нем глубокое значение. Пока я не написал это эссе, я знать не знал, что оно там есть. Смысл — нечто вроде скромного подарка, который критик подносит предмету своей любви в надежде, что тот ему понравится, придется впору и не будет отправлен в мусорное ведро. И это единственный имеющийся в его распоряжении способ выразить свои чувства.

Я начал этот текст с отвлеченного рассуждения относительно невероятной живучести персонажа по имени Автор. Чувство симметрии побуждает меня напоследок вернуться к этой теме.

На мой взгляд, смерть автора действительно может наступить. Но случится это не совсем так, как мы ожидали, — как всхлип, а не как взрыв. Суровый приговор, вынесенный чрезвычайной комиссией в составе трех человек (Фуко, Барт, Альтюссер), реализован не был и не будет. Скорее смерть автора наступит вследствие девальвации. Произойдет то же самое, что уже произошло с понятием «творчество», проделавшим впечатляющий путь от божественной прерогативы к необязательному времяпрепровождению — пению под караоке или съемке хоум-видео.

Тенденция такова, что скоро авторами будут абсолютно все. Мало того что механические технологии существенно упростили процесс создания образов, появление Интернета существенно упростило публикацию продуктов созидательной деятельности, устранив фигуру редактора — извечного антипода автора и врага эйфорической креативности. Свершилось то, о чем так долго говорили поколения художников-авангардистов. Отныне каждый может продемонстрировать — и демонстрирует — свое произведение неопределенно широкой аудитории, состоящей из таких же авторов, как он сам. И прибегает он при этом к самым продвинутым стратегиям авангардного искусства, включая заимствование чужих текстов и изображений в духе эстетики апроприации и непрерывную видеосъемку всего, что попадает в поле зрения вебкамеры (мечта Дзиги Вертова), не говоря уже о трансгрессивных и автодеструктивных жестах в традициях радикального акционизма (вроде актов зоофилии со смертельным исходом). Один из побочных эффектов этого явления заключается в том, что авангардное, субверсивное, провокативное искусство становится в наши дни попросту банальным.

Лишь мыслительная привычка позволяет думать, будто целью или контекстом всех этих квазиавангардных опытов является общение. Оно — не более чем предлог. Истинная цель состоит в том, чтобы предъявить миру результаты своего творчества, выразить себя, заявить о себе как о суверенном авторе. А тем, кто именовался так в прежние времена, впору задуматься о новом и более скромном самоназвании. А также вспомнить о таких эстетических институтах и традициях, которые обходились без понятия «автор» и при этом достигали неплохих результатов.

«Солярис»,
режиссер
Андрей Тарковский

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Всюду Бог?

ПРОБНЫЕ ЗАМЕТКИ О РЕЛИГИОЗНОМ КИНО

Что такое религиозное кино

Существуют разные ответы на вопрос, что считать религиозным кино. Среди них наиболее часто, сознательно и бессознательно, встречаются два наиболее естественных и, возможно, потому наиболее распространенных подхода. Первый состоит в том, чтобы не мудрствуя лукаво относить к религиозному кино фильмы с соответствующим сюжетом и героями — прямо посвященные духовенству и пастве, церкви и религии, а также различным тонкостям взаимоотношений протагониста с Богом, божествами или хотя бы с некоей высшей (моральной, духовной) субстанцией. Согласно второму подходу — противоположному — никакого специального участия духовенства и никакой специальной конфессиональной атрибутики произведению не требуется, чтобы определить, является ли оно религиозным. А требуется лишь наше прочтение его таковым. Поэтому, охотно напоминают сторонники такого взгляда, искусство знает немало глубоко религиозных произведений (и в их числе кинокартин), в которых духовно-религиозное содержание пусть и не выражено в эксплицитных религиозных образах, но тем не менее безусловно и глубоко.

Как легко убедиться, первый подход основан на феноменальном и номинальном методах анализа, второй — на ноуменальном и герменевтическом. Первый тяготеет к самоограничению и формальной строгости, второй — к тенденции усматривать религиозное наполнение где и в чем угодно — от «Соляриса» до «Миссия: невыполнима», — поскольку любая история способна легко обернуться более или менее удобной аллегорией о вере, надежде и любви. Поэтому приверженцы первого подхода справедливо критикуют приверженцев второго за всеядность, а те — не менее справедливо — отвечают первым, что «дух дышит, где хочет» и что нельзя отказывать фильму в религиозном измерении только потому, что в объектив не попал священник в рясе или человек, пребывающий в молитве. Впрочем, бывает и так, что эти взгляды уживаются, меняясь ролями в зависимости от перепадов настроения их обладателя.

Существует и условно третий, менее распространенный, но более интегрирующий подход к проблеме религиозного кино. Он состоит в установлении связи произведения с религиозностью как таковой. Согласно этому подходу, называя какое-либо кино религиозным, мы имеем в виду не жанр, не сюжет и не так называемое содержание картины, но лишь тот факт, что в этом фильме установлена некая связь кинематографа как особого вида искусства с религиозным ощущением мира. И именно на эту, всякий раз особенную связь кино не с религией, но с религиозностью нам способно ука-

зать не содержание фильма, а, скорее, его более общая, как называл ее Жиль Делёз, «киноформа... открывающая нам высочайшую детерминацию мысли, выбор, точку, расположенную глубже, нежели какая бы то ни было связь с миром».

Отдельно подчеркнем, что из этого метода, если взять его на вооружение, следуют два или даже три вывода: 1) связь (или киноформа), о которой идет речь, — всякий раз явление новое, ибо в противном случае у нее были бы все шансы превратиться в жанр; 2) религиозное кино — это парадоксальным образом не только классификация, но и несколько косвенная квалификация произведения как новаторского, художественно ценного и даже передового (в том самом смысле, в каком передовой — и вечно недосягаемой — остается всякая подлинная классика, а также потому, что дух всегда неповторим, а древо жизни вечно зеленеет); 3) внутри такой оптики религия и религиозность, вера и присутствие в мире веры не просто соседствуют, но и неким образом подчас взаимоисключают друг друга. Религиозное кино свободно от веры, но выражает то, что с ней и возле нее происходит там, где она случается.

Новейшее религиозное кино

Рассмотрим некоторые модусы религиозного сознания в кинематографе XXI века, то есть последних десяти-двенадцати лет.

Богооставленность

Богооставленность — это единственное состояние духа, при котором можно говорить о триумфе материи, но никак нельзя — о триумфе атеизма. Богооставленность означает в числе прочего именно боль утраты или изначальной нехватки. Кинематограф почти с самого своего рождения производил картины, тесно связанные с религией любыми способами — от различного выражения конфессиональных ее форм (вспомним феномен «католического кинематографа») до выражения атеизма или радикальной богооставленности (тоже сильная способность кинематографа в силу объективирующего, полуавтоматического и тем самым как бы «научного» характера кинопроиз-

«Смерть господина Лазареску», режиссер Кристи Пую

водства). XXI век продолжил эту традицию, подарив миру за минувшее десятилетие с лишним как минимум несколько хитов богооставленности, из которых каждый — с репутацией шедевра.

Сокуровский «Фауст» (2011), привезший в Петербург венецианского «Золотого льва», — это одна из вершин нашего времени по части перевода литературы Просвещения в гностический хоррор, сосредоточенный на несовершенстве Творения и на триумфе князя мира сего в образе уродливого фармацевта с атавистическим хвостом на копчике. Даже то «высокое и чистое», что есть в главном герое докторе, а именно его стремление к познанию, редуцируется до брутальной мании, а пристальное и тщательно продемонстрированное внимание к разложению плоти в этой картине достигает вполне опасного бурлящего градуса (вулканоидная область Чистилища в конце картины совершенно не случайна).

Фауст искал душу в районе кишечника. Румынские медики нашего века, перевозящие пациентов на «скорой» и встречающие их в больнице, не настолько наивны, чтобы искать в этой области что-либо вообще. «Смерть господина Лазареску» (2005), снятая режиссером Кристи Пую в честь его любимого Эрика Ромера (третьего, напомним, в делёзовском списке главных религиозных режиссеров), — подробнейшее, хореографически безупречное и тщательнейше оркестрованное свидетельство умирания как такового.

Пую уравнивает профанную обыденность и оглушительную теургию. Противоположной логики — обыденности, вывернутой наизнанку и превращенной через минимализацию средств в помпезный театральный фарс, — придерживается в своей прощальной драме Бела Тарр. В его «Туринской лошади» (2011), прискакавшей в мировой кинематограф прямиком из биографии Фридриха Ницше, происходит театрализованное расставание с этим миром на основании зафиксированной безумцем «смерти Бога». Надо ли говорить, что даже самая блестяще подобранная художественная (кино)форма, призванная осуществить последние похороны, не имеет ничего общего с провозглашаемым обычно теми же самыми «похоронщиками» атеизмом?

Попутно отметим, что по ведомству мучительной богооставленности, на которой, впрочем, не всегда сделан повествовательный акцент, проходят и некоторые другие западноевропейские мастера, когда-то начинавшие с документалистики, рекламы и социального кино, — например, Ульрих Зайдль или Рой Андерссон. В «Иисус, Ты знаешь» (2003) подчеркнуто дрейеровская иконография (характерная для Зайдля) служит старыми мехами, в которые австрийский режиссер наливает свой домашний, настоянный на садизме ягермайстер: у Роя же Андерссона («Песни со второго этажа», «Ты, живущий») на ретушировании более или менее откровенного фашизма и вовсе основано все социальное устройство родной Швеции.

Не все способны принять богооставленность. Некоторые по привычке полны не только сил, но и надежд, упований, их карманы набиты акциями и купонами, купленными на бесконечных скачках. Для этих товарищей предусмотрен аварийный выход вместе со стоп-краном под названием богоборчество.

Богоборчество

Когда жизнь начинает катиться по сценарию, не запланированному букмекерами, их руки сами тянутся осуществить самосуд. Уже в следующей за «Лазареску...» драме — в «Авроре» (2010) — безучастное наблюдение за распадом плоти становится для режиссера невыносимым, отсюда — необходимость справедливой мести. Самосуд — один из постоянных сюжетных мотивов в кинематографе, но большая часть картин на эту тему вовсе не обязательно подразумевает выяснение отношений с Творцом (вспомним вполне «безбожного» Алексея Балабанова, у которого тема русского самосуда — постоянный

лейтмотив большинства картин). Но из тех авторов, чей режиссерский самосуд адресован непосредственно Всевышнему, выделим любопытного и очень характерного режиссера нулевых — Пола Томаса Андерсона, о котором можно сказать, что почти все его работы (в частности, ветхозаветная «Магнолия», айн-рэндовская «Нефть», последний сайентологический «Мастер» и т.д.) посвящены именно «разборкам» человека с собственной судьбой, нередко моралистически отождествляемой им с высшей инстанцией.

Есть ощущение, что ниша богоборчества представлена сегодня не слишком широко. Доминируют картины, подчеркивающие или тотальное присутствие Всевышнего, или Его травмирующее отсутствие, то есть богоборчеству как бы параллельные. Любопытно, что даже экранизация пьесы, о которой принято говорить в контексте богоборчества — сокуровский «Фауст», — принадлежит в большей степени богооставленности, нежели выяснению с Ним отношений.

Пантеизм

В отличие от потерявшего в популярности богоборчества, пантеизм сегодня широко представлен многочисленными фильмами, совершенно по-разному осмысляющими некое высшее духовное присутствие в окружающем мире. Выделим несколько произведений, отстоящих одно от другого на космические расстояния — в полном соответствии с воздвигнутой нами максимой относительно религиозного кино (№ 3).

«Магнолия», режиссер Пол Томас Андерсон

«Да здравствуют антиподы!» (2011) Виктора Косаковского, посвященные немногочисленным противоположным точкам на суше земного шара, заняты слежением за природным ландшафтом и за движением суточных часов

«Древо жизни», режиссер Терренс Малик

(люди — лишь свидетели и жертвы этого тектонико-космического процесса). Пантеизм Косаковского, как и его оптическая виртуозность, прежде всего технологичен — даже не столько по исполнению, сколько по внутренней логике, озабоченной щепетильным, но подчеркнуто формализованным сканированием сущего.

Неподалеку от «Антиподов» выросло «Древо жизни» (2011) Терренса Малика, под сенью которого бесконечные, хайдеггерианские вопросы к Творцу как бы подводят героя к ощущению Его присутствия повсюду, а красота тварного мира служит в каком-то мистическом смысле ответом на любые вопросы.

«Лес скорби» (2007) Наоми Кавасэ предлагает свою, более классическую, версию пантеистического прочтения мира — осознание тотальной одухотворенности природы даровано как результат трудного, катарсического очищения через непосредственное соприкосновение с природой вплоть до растворения в ней (речь идет о путешествии по лесу старика из приюта с медсестрой).

Совсем на другом полюсе — между пантеизмом и анимализмом — располагается Апхичатпхонг Вирасетакун. В его «Дядюшке Бунми...» (2010) — и в меньшей степени в некоторых других картинах («Тропическая лихорадка», «Благословенно ваш») — если не сам пантеизм, то его тень через народные анималистические представления скрепляет мир видимых и невидимых духов, не давая ему распасться на бессвязные фрагменты.

Нулевые также породили уникального режиссера, чьи фильмы — какими бы неодинаковыми, в том числе технически, они ни были — принадлежат царству пантеизма. Дебютная идиллическая «Креспия. Фильм, а не деревня» (2003) Альберта Серра была незамысловатым, но в высшей степени свежим гимном вечной весне и рок-н-роллу. «Рыцарская честь» (2006) оставляла от Дон Кихота лишь старческое любование миром и блаженно-сонное томление на природе в лучах солнечного света. В «Песне птиц» (2008) волхвы, спешащие преподнести свои дары новорожденному Царю царей, движутся, как насекомые, за линию горизонта, куда-то к технологическому дегуманизированному безумию «Антиподов». Последний и крупнейший на сегодня проект Сер-

ра — многочасовые «Имена Христа», созданные каталонцем по заказу барселонского музея современного искусства (любопытно, как божественная тематика становится у Серра все более эксплицированной с каждым последующим фильмом). В «Именах...» мир обретает своеобразную фасеточно-фрактальную гармонию через самонадеянное сооружение гигантского коллажа, склеенного из почти бесчисленных сюжетных и жанровых линий.

Трансценденция

Среди режиссеров, ощущающих-запечатлевающих-осмысляющих нечто вроде божественного присутствия, не все находятся целиком и полностью под

«Битва на небесах», режиссер Карлос Рейгадас

юрисдикцией пантеизма. Такие важные для рассматриваемого нами периода авторы, как француз Брюно Дюмон и мексиканец Карлос Рейгадас, трудятся на территории, которую было бы точнее назвать зоной трансценденции, нежели краем растворенного во всем и повсюду божества.

Для всех картин Рейгадаса остается значимым измерение трансцендентного, где-то достигая градуса пантеистического растворения (напомню, что в каноне митьковской литературы — «Максиме и Федоре» Владимира Шинкарева — было понятие «пантеишности», например, в контексте: «Пантеишно я вчера портвейна попил»). В «Японии» (2002), близкой пантеизму, но не совпадающей с ним (см. пресловутые сцены жестокости), благословенная, хоть и суровая, обыденность деревенского быта возвращает главного героя обратно в бытие. Затем последовала «Битва на небесах» (2005) с прямым указанием в названии на подлинное место действия (в отличие от профанного, синоптического Мехико), а то, что называется «горячей верой» героев, не позволяет говорить о богооставленности.

В «Безмолвном свете» (2007), представляющем собой доведенную до совершенства стилизацию дрейеровской эстетики, патриархальный уклад ортодоксальных крестьян-меннонитов представал неповторимым и могущественным симбиозом веры и труда. Наконец, в последней картине «После мрака свет» (2012) происходит полный разворот от мировой гармонии и ясности — к онейрической невыразимости мира, с которым даже не играет, но как бы поигрывает дьявол.

Брюно Дюмон достаточно долго игнорировал проблемы религиозности: из его шести картин первые четыре не подразумевали ни отчетливого религиозного содержания, ни сколько-то оформленного религиозного подтекста, ни искомой связи кинематографа и религиозности. То, другое и третье появилось начиная с фильма «Хадевейх» — драмы о монахине-фундаменталистке, находящейся в радикальных контрах с секулярной (то есть по сути языческой) современностью. В следующей своей картине «Вне Сатаны» (2011) Дюмон еще более смыкается с пантеистической реальностью, сосредоточившись на бродяжничающем целителе-солнцепоклоннике.

На популярную в католическом кинематографе тему пышного конфессионального обряда, сопровождаемого психологической ставкой на чудо, нулевые обзавелись ловкой драмой Джессики Хауснер «Лурд» (2009), а одной из самых концептуальных и захватывающих картин этого периода, уверенно, как канатоходец, ступающей по тонкому канату трансценденции, назовем «День-ночь день-ночь» (2006) Джулии Локтев о террористке-смертнице, гуляющей со взрывчаткой по Нью-Йорку в ожидании божественного знамения.

Возвращение реальности

Жиль Делёз был не единственным, кто размышлял о связи религии и кинематографа, но, пожалуй, единственным, кто совместил эти исследования с дотошным изучением основ киноискусства. Фрагменты делёзовских размышлений о религиозности кинематографа имеют характер черновой и еще более дискуссионный, чем по многим остальным вопросам. И тем не менее многие высказанные Делёзом положения звучат с вызывающей точностью и в наши дни, спустя в среднем три десятилетия после того, как они были написаны. Цитирую из «Кино»:

«Фактом современного мира является то, что в этот мир мы больше не верим. Мы не верим даже в события, которые постигают нас самих, в любовь и смерть, так, как будто они касаются нас лишь частично. Теперь не мы снимаем кино, а сам мир предстает перед нами, словно плохой фильм. [...]

Связи между человеком и миром оказываются порванными. А значит, эти связи должны стать объектами верований: невозможное можно вернуть лишь с помощью веры. Религия теперь обращается не к иному, преображенному, миру. Человек попадает в мир, как в чисто оптическую и звуковую ситуацию. И реакция, которой человек лишился, теперь может быть замещена лишь верованием. Только вера в мир может восстановить связь человека с тем, что он видит и слышит. И необходимо, чтобы кино снимало на пленку не мир, но нашу веру в этот мир, единственную нашу связь с ним. Часто задаются вопросом о природе кинематографической иллюзии. Возврат веры в мир — в этом сила современного кино (когда оно перестает быть плохим)».

Вышеперечисленные картины — по любым из вышеперечисленных подходов — далеко не единственные религиозные произведения кинематографа за означенный период. Вопрос их интерпретации остается открытым — применяемые автором этих строк вольные характеристики служат лишь объяснением их упоминания и приглашением к разговору, нежели безапелляционной раздачей окончательных диагнозов. Тем не менее можно настаивать, что этим картинам удается — всякий раз по-своему — возвращать и пресловутую веру в этот мир и вместе с ней обновленное чувство реальности. Возможно, это качество — способность возвращать нашему современнику реальность — и является определяющей способностью, позволяющей вообще говорить о существовании так называемого религиозного кино.

ЛЕВ КАРАХАН

В поисках утраченной метафизики

«Фауст», режиссер Александр Сокуров

Деньги

В замысле «Фауст» Александра Сокурова казался закономерной попыткой мастера изменить свою привычную «весовую категорию» и перейти наконец из разряда малобюджетного, маргинального авторского кино к реализации большого и дорогостоящего (даже по американским артхаусным стандартам) авторского проекта[1]. Однако сокуровский «Фауст» не продемонстрировал ничего похожего на торжественное оперное восхождение знаменитого кинорежиссера в славу и величие монументального гётевского контекста. Наоборот, в фильме сделано все возможное именно для того, чтобы уничтожить высокую гётевскую патетику «трущобным» изнеможением духа, чтобы превратить небосвод героической фантазии классика в захудалую постутопическую преисподнюю. Впрочем, воссоздание упадка, особенно с той степенью достоверности, которая подвластна Сокурову, сегодня стоит едва ли не дороже, чем изображение полноты бытия.

Фауст

При всех различиях в сокуровском Фаусте можно — и даже легко — узнать гётевского героя. Дистанция, разделяющая двух этих Фаустов, не является индикатором неких существенных изменений и говорит, скорее, не о различии

[1] Бюджет «Фауста» — четырнадцать миллионов долларов против тех максимальных в постановочной карьере Сокурова четырех с половиной миллионов, которые были потрачены на «Русский ковчег».

времен, но об исключительной протяженности той эпохи индивидуализма, которая лет двести назад так громогласно заявляла о себе в «Фаусте» Гёте: «Кто из нас дерзнет ответить, не смутясь: «Я верю в Бога»?»[2]

У Гёте эти отправные слова Фауста были полны жизненной энергии и упоения свободой: «дерзай, сверхчеловек». У Сокурова же бунт просвещенного индивидуума на корабле мироздания явно обесточен и пребывает в удручающей финальной фазе. Те же самые слова Фауста звучат с экрана абсолютно беспафосно.

Риторика Фауста все еще заносчива: «Кто ж нынче верит в Бога?» Но особую зловещую исчерпанность придает ей ответ: «Я», — принадлежащий инфернальному компаньону Фауста — ростовщику, потрепанному правопреемнику некогда роскошного и самоуверенного гётевского искусителя Мефистофеля.

Жизнеспособность экранного Фауста крайне сомнительна. Все, что мог, он уже совершил, но не добился ничего. Разве что, как говорит ростовщик, окончательно «потерял смысл жизни». Ученик Фауста, Вагнер, даже красит своему учителю ногти по последней французской моде в мертвенный синий цвет («С этим ногтем я похож на мертвеца»). Но дело в том, что мертвец Фауст — мертвец все еще живой, и даже *очень живой*. Его скрытая, из глубины времен идущая энергия заявляет о себе после того, как он избавляется от своей изношенной телесной оболочки и демонстрирует как бы идеальную «сверхчеловеческую» стать. Утонув вместе с Маргаритой и оказавшись в потустороннем мире, очищенном от жизненной скверны и всех этих удушающих гнилостных запахов унылой обыденности, о которых бесконечно говорят экранные герои, Фауст словно возвращает себе былую витальность. На лоне холодной вулканической пустыни он упрямо продолжает свое существование, представляя пусть и утомленную, но все еще непреходящую культурную идею. Только подчиняясь ее неоскудевшей за двести лет инерции, мертвец Фауст, кажется, и демонстрирует классическую для европейского индивидуализма деятельную устремленность. Вырвавшись в запредельную, загробную свободу, сокуровский Фауст становится даже каким-то отчаянно буйным, диким и неуправляемым. Для него не только Бог, еще сохранявший у Гёте свою испытывающую человека функцию, не указ: «Я здесь все решаю», — безапелляционно заявляет в финале сокуровский Фауст. Для него и черт не брат. Жалкого, подрастерявшего свой демонический пыл ростовщика Фауст закидывает кусками окаменевшей лавы и с иступленным упорством продолжает движение по «пустыне реальности»: «Туда — дальше, дальше!» — восклицает он. Где-то в отдалении даже видны манящие горные вершины. Если, конечно, это не мираж, как и все прочее, что мы видим в том условном и призрачном мире, в котором остается сокуровский Фауст.

Философ Освальд Шпенглер еще в начале XX века писал о вырождении живой фаустовской *культуры* и ее превращении в мумию фаустовской *цивилизации*. Но объявленный Шпенглером «закат Европы» продолжается и по сей день. И даже дефолт Греции, этой европейской колыбели, которая играет у Гёте немаловажную роль в судьбе Фауста, как видно, не ставит точку в истории Европы. Ее закат может длиться долго, неопределенно долго.

Фаустовская цивилизация вполне готова к этой затяжной безысходности. Нарастающее внутреннее оскудение она привычно компенсирует деловой активностью, или, как говорил гётевский герой, погружением в «горячку времени».

Нестроение души в фаустовском контексте вообще явление нормативное. Оно обусловлено самим исходным порывом-отрывом от Творца и связано с постоянным усилением внутренней энтропии, которая со временем может приобретать лишь все более изощренные формы.

---

[2] Здесь и далее «Фауст» Иоганна Вольфганга Гёте цитируется в переводе Бориса Пастернака.

Девальвация души, о которой Сокуров в своей сегодняшней фаустиане говорит столь удрученно, на самом деле вечная проблема фаустовской культуры. Да, душу, сетует ростовщик, и «одна монета перевесит». Из желающих сдать душу ростовщику, как пустую стеклотару, образовалась целая очередь. И даже Фауст в этой очереди не первый. Экранный Вагнер предлагает учителю уступить свой *стопятидесятый* номер. Но о том же самом и, что удивительно, почти в тех же выражениях задолго до Сокурова говорил, к примеру, и Чарльз Диккенс: «Слишком много желающих продать дьяволу душу, поэтому души очень подешевели».

Культурный фаустовский код, который так пугает в фильме Сокурова очевидной порочностью, был ущербным и в своей основе. Его опасный смысл определился в тот судьбоносный момент, когда гётевский герой решил «как следует перевести» Евангелие от Иоанна, справедливо полагая, что «Божественное откровение» есть «лучшее лекарство от душевной лени [...] и в наши дни». Но только в итоге он, как известно, увлекся вовсе не переводом, а тем, что называется «ревизией основ». Первую строку Писания — «В начале было Слово» — Фауст не перевел и даже не перетолковал, а как бы незаметно подменил, провозгласив, по сути, принципиально другой завет и другое понимание мироустройства: «В начале было Дело». Таков был вызов эпохи. «В наши дни» именно «дело» показалось Фаусту *заветным* словом и наиболее эффективным лекарством от лени.

Как позднее выяснилось, к лечению души это лекарство не имело прямого отношения. Более того, *делотерапия* обернулась, как писал Мандельштам, «блудом труда» и даже полным забвением о существовании души. Но обманчивая убежденность, что дело способно вылечить душу, господствует в фаустовском мире и теперь. Не случайно же, к примеру, благочестивый девиз «Мы верим в Бога» украшает долларовые купюры, ставшие всемирным платежным эквивалентом и главным символом дела.

Ростовщик, Мефистофель и другие

В «Фаусте» Сокурова евангельский «перевод» отдан непосредственно ростовщику. Это он, а не Фауст говорит в фильме о том, что «в начале было Дело!» — так что дьявольская принадлежность подмены вроде бы сомнений не вызывает. Для верности ростовщик и в следующей сцене фильма повторяет: «Дело... только дело! Мы с вами деловые люди, разве не так?!»

Но не обманчива ли эта определенность? Филолог и переводчик Марина Коренева — один из авторов киносценария — в интервью «Московским новостям» сказала, к примеру, что «многие гётевские реплики переадресованы: Фауст говорит словами Мефистофеля или Маргариты, Ростовщик — словами Фауста, Маргарита — словами Мефистофеля. Между ними нет границы, они одно целое»[3]. Неясно, правда, как могут быть одним целым (даже в самой радикальной интерпретации Гёте) Маргарита и Мефистофель. Ведь в первоисточнике «противный компаньон» Фауста ей «непобедимо гадок» и — что для нее принципиально важно: «В соседстве этого шута / Нейдет молитва на уста».

Автор *литературного* сценария Юрий Арабов, наоборот, настаивает на определенности. Но, по Арабову, определенность состоит в том, что не «дьявол соблазняет человека, а [...] человек соблазняет дьявола»[4]. И это при том, что главную искусительную подмену евангельского текста не только в фильме, но и в сценарии Арабова совершает именно ростовщик.

Кто же все-таки кого соблазняет? Или все соблазняют всех, и Маргарита действительно ничем не отличается от Мефистофеля? А может, это просто бесы путают и морочат всякого, кто пытается выразить к ним свое отношение в непосредственном контакте?

---

[3] «Московские новости», 2012, 10.02.

[4] См.: Арабов Ю. Фауст. — «Искусство кино», 2011, № 10.

О том, какой именно точки зрения на воплощенное в его фильме зло придерживается сам режиссер Сокуров, сказать довольно трудно, поскольку, в отличие от Кореневой и Арабова, он не делал на этот счет никаких публичных заявлений. Но, если верить экрану, сокуровская «демонология» отличается как минимум от арабовской и есть, видимо, своя логика в том, что *литературный* сценарий отделен в титрах от *кино*сценария, в написании которого Сокуров принимал участие.

«Фауст»

Экранный Фауст даже в самой активной, загробной своей фазе все-таки не следует арабовской установке и не перехватывает у ростовщика искусительную путеводную инициативу. Просто сокуровский ростовщик с годами (столетиями) так уверился в запрограммированности Фауста на сделку, на партнерство, что ему вполне достаточно и вполглаза прислеживать за своим подопечным, куражась и даже наслаждаясь предсказуемостью Фауста. Именно эту глумливую уверенность в результате и играет с блеском Антон Адасинский.

Ростовщик Сокурова копошится в тряпье, от него «несет как от трупа». Что и говорить, он изрядно сдал по сравнению с гётевским Мефистофелем, облаченным в «шитье» и игривую шляпку с бойцовским петушиным пером. Но в фильме это не мешает воплощенному злу уверенно и по-хозяйски ориентироваться в происходящем, что потерянному и зомбиобразному Фаусту удается гораздо хуже, на этом, да и на том свете, где он вроде бы обретает оперативный простор.

Конечно, ростовщику уже не с руки, как Мефистофелю, заносчиво провозглашать себя частью «той силы... что творит добро, всему желая зла». Но и в маргинальной позиции ему свойственны повадки князя мира сего: не править бал, так хоть подправлять. Не случайно заплутавшим в средневековой немецкой глубинке *правоверным* евреям-хасидам именно ростовщик решительно указывает путь: «Вам туда». В литературном сценарии вообще не было этого, чрезвычайно важного для понимания власти ростовщика эпизода.

По-моему, в финале картины Сокуров тоже совсем не категорично, как Арабов в литературном сценарии, расставляет точки над «i» и вовсе не бескомпромиссно избавляется от ростовщика. Не соглашусь в этом смысле с Арабовым, который считает, что в фильме по сравнению с литературным сценарием финальная сцена как раз «усилена».

По Арабову, мы должны непосредственно в кадре увидеть, как Фауст убивает ростовщика: «Фауст ударяет его камнем. Тело под ногой обвисает, перестает шевелиться». В фильме же, где на ростовщика обрушивается настоящий град камней, брошенных Фаустом, мы только слышим, как под их грудой ростовщик, стеная и крёхтая, постепенно затихает. Результат в фильме именно что *не очевиден*. Мы не видим своими глазами, а для кино это, как известно, важнейший критерий достоверности, ни момент смертельного удара, ни самого ростовщика без признаков жизни. На языке кино это означает: все еще может быть. Тем более что где-то в середине фильма в разговоре с фрау Эмерих, матерью Маргариты, ростовщик намекает, что притомился и рад бы наконец сгореть на костре, да вряд ли получится. Для ростовщика и цикута не более чем слабительное.

Сокуров вроде бы солидарен со сценарием Арабова: зло теперь не то — его можно и камнями закидать. Но зло у Сокурова действующее, и оно попрежнему удерживает Фауста в своей орбите. В конце фильма Ростовщик даже пытается трогательно позаботиться о своем непременном партнере: «Кто тебя накормит? Кто выведет тебя отсюда?» И это не риторика. Гнетущая безысходность, которая венчает картину, обусловлена именно тем, что Фаусту с его амбициями не обойтись без ростовщика. У Сокурова их связка обречена на бесконечность, и мы плавно дрейфуем в сторону фирменной глобальной сокуровской тоски. Только погружаемся не в «дни затмения», а уже в полный и вечный мрак. Как говорит сокуровский ростовщик: «Время кончилось».

Это подвисание героев в вечном фаустовском безвременье Арабов, видимо, и не готов принимать как данность. Он пытается взбодрить, драматически разогреть безысходность, а вместе с тем сделать более актуальной, более задиристой, острой и саму фаустовскую модель. Похоже, для этого Арабов и перезагружает эту модель — «переворачивает историю» Фауста: «Я превзойду тебя во всем, — говорит Фауст Ростовщику в арабовском финале, — и мне больше не нужна твоя худосочная, старомодная помощь». Но только перезагрузка, согласно которой человек становится еще большим соблазнителем, чем дьявол, не спасает фаустовскую модель от безысходности. Скорее, наоборот, окончательно загоняет базовую духовную проблему Фауста в тупик, делая ее неразрешимой в принципе.

На пресс-конференции, посвященной премьере «Фауста», Арабов говорил о «разрыве современного человека с метафизикой» и о том, что «разрываясь с Богом, мы разрываемся со всем, в том числе и с темным миром».

При этом тоска по метафизике (Арабов со своей радикальной авторской стратегией далеко не одинок в современном искусстве) предполагает главный драматический акцент не на отношениях с Богом — слишком уж давно они, видимо, прерваны, — а на отношениях с «темным миром». В параметрах все еще действующей фаустовской модели он, очевидно, более понятен. Но попытки войти (вернуться) в метафизику с черного хода разыгрывают *злую* шутку с мучительно и по-своему добросовестно ищущим духовного пристанища современным художественным сознанием. Новое, *модное* зло лишается традиционной метафизической локализации и привычных масок. Оно проникает непосредственно в кровь человека и превращается в неуследимую, неоппонируемую, а в некоторых случаях и в определяющую жизнь субстанцию. Нынешний поиск утраченной метафизики подчас так далеко уводит от нее, что вовсе не заветное «избавление от лукавого» определяет художественную повестку дня, а, как сказал недавно один молодой кинокритик, «экзорцизм наоборот», то есть именно *вселение лукавого*.

Сокуров не поспевает (или не поспешает?) за этой *злобой* дня. По крайней мере, он не входит в лидирующую группу нынешнего пессимистического соревнования. Сокуров более академичен и даже элегичен, чем склонный к резкой художественной жестикуляции Арабов. Но как бы ни старался Сокуров стоять (выстоять) особняком в бурном потоке актуального искусства, этот поток, конечно же, подмывает его идеологический пьедестал, и на уровне чисто визуальных соблазнов Сокуров, похоже, просто не в состоянии противиться сегодняшней — особой — притягательности зла.

Чего стоит в этом смысле один только выдающийся по мастерству экранный образ купальни, где ростовщик среди разогретых стиркой едва прикрытых мокрыми белыми одеждами и полуобнаженных женских тел также начинает разоблачаться и шастать голяком в пару по горячим купельным водам. В этой сцене безраздельно правит жадный и искусительный вуайеристский посыл, и мы во всех подробностях разглядываем диковинное складчатое тело ростовщика, фиксируем странное отсутствие у него первичных половых признаков и наличие скрученного кольцом поросячьего хвоста на копчике. Эта патологическая экранная феерия впечатляет настолько, что инстинктивное желание отторгнуть видимое начинает как минимум соперничать с труднопреодолимым визуальным соблазном некритического восприятия этого зрелища и даже зрительной капитуляции перед его победительной силой.

Именно кинематографическая плоть фильма заставляет многих воспринимать как итоговый его смысл, казалось бы, чисто служебный в общей интеллектуальной ворожбе героев тезис прагматика Вагнера: «Нет добра... а зло есть!»

Фигура умолчания

Понятно, что погрязшие в адской скверне герои сокуровского «Фауста», пожалуй, больше всего говорят о Боге. Но только по существу они, скорее, умалчивают о том, о ком говорят, и пребывают в каком-то уже почти конвенциальном для них для всех ступоре перед реальностью сакрального.

У Гёте вроде бы проще. В «Прологе на небе» Господь сам является воочию как действующее лицо и в диалоге с Мефистофелем внятно разъясняет, чего хочет: «Из лени человек впадает в спячку, / Ступай расшевели его застой, / Вертись пред ним, томи и беспокой, / И раздражай его своей горячкой».

Но не с этой ли «простоты», не с этих ли слов, которые вложены Гёте в уста всевышнего персонажа, как раз и началась фаустовская эпоха — тот самый глобальный переворот в представлении о воле Божьей, который отозвался впоследствии не только «нетостью» Бога, но и «нетостью» метафизики вообще, о чем говорит Арабов?

Главное и принципиальное отличие божественного гётевского персонажа от легко угадываемого в «Прологе на небе» ветхозаветного его Прообраза из «Книги Иова» состоит в том, что Господь библейский, который тоже разрешил сатане испытывать Иова как угодно: «вот все, что его, в руке твоей», категорически запретил одно — посягать на душу героя: «лишь на него не простри руки твоей». Этот священный запрет, эта божественная защита и не позволяют Иову в итоге поддаться на сатанинские искушения и, несмотря на все мытарства, не разлучают его с Богом. Что же касается Фауста, которого гётевский Господь намеренно лишает своей защиты («томи и беспокой»), желая спровоцировать деятельную (деловую?) активность и даже «горячку», то неудивительно, что Фауст становится легкой добычей для лукавого.

Получив карт-бланш на человека, Мефистофель даже не может удержаться от выражения искренней симпатии к благодетелю: «Прекрасная черта у старика / Так человечно думать и о черте». И не соперником Бога ощущает себя у Гёте Мефистофель, не Противоречащим, как назвал сатану в своем переводе «Книги Иова» Сергей Аверинцев, но прямо-таки доверенным лицом и выразителем божественной воли. Пожалуй, это доверие и укреп-

ляет убежденность Мефистофеля в том, что, оставаясь самим собой, то есть «желая зла», он «творит добро». Но добро из рук Мефистофеля, может быть, и есть то самое страшное гётевским богом посланное испытание, которое не выдерживает человек, разлучаясь с Богом на века?

Выбор, конечно же, всегда есть: следовать веку или противиться ему. Но у художника неизбежно (а не по какой-то личной злокозненности) возникает достаточно глубокая вовлеченность в то время, которое он пытается выразить, и часто он даже старается поддерживать в себе ту опасную открытость натиску времени, которая как бы гарантирует ему само право художественно переживать драму современности — будь то чуть «старомодное» переживание Сокурова или «новомодное» и слишком уж опасно открытое злобе дня переживание этой драмы Арабовым.

Точный образ духовного существования во времени *на разрыв* дал когда-то в своем эссе для журнала «Искусство кино» сценарист Юрий Клепиков: «Хочется помолиться и не знаешь как». Подчас не знаешь *даже* не потому, что не знаешь молитв, а потому, что не знаешь, как реализовать, претворить в поступок, в молитву свое *знание* молитвы, как преодолеть и сделать органичным это знание в откровенно враждебной ему и разгоряченной своим нежеланием *знать* среде.

Даже неудачная попытка Фауста, вскрывающего труп в начале фильма, *найти в человеке душу* заставляет эту среду — в ответ на горькую иронию режиссера — ходить ходуном, изрыгая устами фельетонных (по выражению Германа Гессе) умов злобные скабрезности — ну, к примеру, как в журнале «Афиша»: «эпический план гениталий мертвого толстяка», «выложить х... на стол в первую минуту фильма» и т.п.

Нельзя сказать, что небеса в картине Сокурова остаются абсолютно пустыми и фильм вообще никак не отзывается на различие мира горнего и дольнего, «фаустовского». Ведь именно с неба звучит в финале обращенный к Фаусту голос Маргариты: «Ты куда?» Но только этот голос с неба настолько не корреспондирует ни с чем из увиденного на экране, что его просто трудно воспринимать как некий знак духовной навигации.

Маргарита

Маргарита лишена у Сокурова внутренней перспективы. В ее экранном образе нет ни религиозной, ни какой-либо другой мало-мальски значимой духовной драмы. Ее сомнамбулическая покорность судьбе не оставляет места ни просветлению, ни даже скорбной духовной деградации, которая является прерогативой Фауста. Простоватая пустота или пустоватая простота — в этом как будто и заключена непреложная, извечная данность ее экранного образа. Она явно не дотягивает до той женственности, которой Гёте совсем не случайно предписал быть вечной. Ведь без этой женственности, без ее устойчивой неизменности кризисный фаустовский мир в принципе не может быть сбалансирован искуплением и конечным обретением благодати, которая по сокращенной программе, без покаяния, но все-таки даруется гётевскому Фаусту в загробном финале, так что сама Богоматерь (Mater Gloriosa) напутствует отступника Фауста в «высший круг».

Опекающие бессмертную сущность Фауста ангелы объясняют его спасение той деятельной жизненной энергией, которую по божественному произволению пробудил в Фаусте Мефистофель: «Спасен высокий дух от зла / Произведеньем Божьим: / Чья жизнь в стремлениях прошла, / Того спасти мы можем». Но, как становится ясно из откровения более высокой небесной инстанции — мистического хора, которому дано завершить грандиозное гётевское повествование о Фаусте, — жизненная устремленность героя искупительна не сама по себе. «Быстротечное» становится достижением лишь в движении к «заповеданной истине», и не что иное, как «вечная женственность тянет нас к ней».

«Фауст»

Но что такое гётевская «вечная женственность»? И почему «не по нутру» Маргарите «противный компаньон» Фауста? Толкований множество — от теософских до антропософских. Хотя у Гёте все сказано достаточно ясно. Сила Маргариты питается не некоей универсальной духовностью, синтезированием которой увлекался и сам Гёте, даже не абстрактной верой в Бога, а вполне конкретно — верой Христовой. И в этом смысле принципиально важен у Гёте знаменитый разговор Маргариты с Фаустом в саду Марты. В этом разговоре Маргарита пытается увещевать Фауста: «...Верить по Писанию твой долг». Более того, она желала бы избавить Фауста от духовной гордыни и вернуть его к причастию, воцерковить: «И тайн святых не жаждешь приобщиться, / Ты в церковь не ходил который год?»

Любовь Маргариты — это мука любви в разладе с верой. Маргарита не в силах противостоять фаустовской «горячке жизни», по ее же собственным словам, она «чересчур безгласна» и переживает уступки Фаусту именно как преступление веры. И тем непреклоннее становится Маргарита в своей жажде покаяния и спасения, когда любовь к Фаусту доводит ее до смертного греха — невольного убийства матери. Приговоренная к казни, она со смирением страстотерпицы идет на смертную муку и не приемлет побег, которым искушают ее и Фауст, и Мефистофель.

Есть, конечно, и в сокуровской Маргарите, которую играет Изольда Дихаук, какое-то нездешнее, несовременное обаяние. Но по существу эта «визуальная женственность» с гётевской «вечной женственностью» никак не связана. И став, как у Гёте, невольной убийцей матери, Маргарита у Сокурова чрезвычайно далека от мыслей об искуплении, покаянии, спасении. Она способна лишь самовольно прервать земное существование и утопиться вместе с еще более самовольным, чем она, Фаустом. Образ исчезающих в темной глубине вод самоубийц, который богоугодным не назовешь, становится едва ли не самым поэтичным в картине.

В безнадежной дисгармонии пребывает в фильме и любовь, которая вовсе не стремится у Сокурова к возвышению и гармонии с верой, но, скорее, ориентирована по нисходящей, в царство «основного инстинкта». Только инс-

тинкт и может пробиться сквозь сонно-заторможенные реакции вроде бы влюбленной Маргариты (недаром ростовщик называет ее куклой). Так, на похоронах брата неожиданно для самой героини у нее вдруг начинают чувственно подрагивать ноздри в ответ на малоуместные поглаживания Фаустом ее руки. И даже в самой романтической сцене фильма, когда Маргарита приходит в дом Фауста и мы получаем возможность долго-долго вглядываться в крупный план ее рельефно освещенного лица, по этому лицу вдруг проскальзывает какая-то непроизвольная, чуть кривая и двусмысленная джокондовская улыбка, от которой становится не по себе.

Эрос вне духовной обращенности, эрос вне любви, видимо, с особой силой тяготеет к танатосу. Подтверждая именно эту закономерность, Сокуров располагает первую любовную встречу Маргариты и Фауста по ту сторону жизни, превращая их близость среди загробных монстров в нечто подобное акту некрофилии. Мертвая любовь героев не в состоянии порождать жизнь — скорее, поглощает ее, как черная дыра.

В кадре мы видим полуобнаженного Фауста, который медленно оглядывает мертвенно бледное тело Маргариты. Лишенный не только любовного чувства, но и всякого эротизма, его взгляд неожиданно замирает при виде обнаженного женского лона. Долго и с очевидной мукой на лице Фауст всмат-

«Фауст»

ривается в бесчувственную наготу, словно пытается что-то понять в таинственном женском устройстве. Или, наоборот, окончательно отчаивается понять что-либо в полнейшей бессмыслице — и любви, и жизни, и бытия в целом. Содержание этой сцены не столько в самой сцене, оно накапливается к финалу в течение всего фильма.

К трагической любовной кульминации за гробом имеет, к примеру, отношение тот образ матери — как выясняется, общий для Маргариты и Фауста, — который для нее и для него связан с воспоминанием только о дурном запахе изо рта. Из фильма становится понятно, что матери в фаустовском мире могут рождать сыновей лишь для бесконечной войны, отзвуки которой сопровождают фоном весь фильм. По-своему включена в безысходную «лав стори» главных героев и символическая сцена, в которой лекарь, отец Фауста, извлекает из утробы бесноватой женщины куриное яйцо, а она, жадно выхватывая это яйцо, очищает скорлупу и с мерзким хохотком яйцо пожирает. Отыгрывают загробное свидание Фауста с Маргаритой и слова ростовщика, которые существуют в фильме как установочные: «Быть нерожденным — великое счастье».

Сокуров

Нельзя не видеть высокую трагическую логику, которая организует фильм «Фауст». Тем более что выражена эта логика весьма искусно.

Но есть не только в сокуровском «Фаусте» — в кинематографе Сокурова вообще — какая-то глубинная внутренняя преданность безысходности. Пытаясь справиться с ней, Сокуров сам становится ее заложником. Он как бы заворожен энтропией.

В истолковании Сокуровым образа Маргариты *ворожба*, натиск энтропии сказываются с особой силой. Не случайно же он так жестко теснит Маргариту прочь из той духовной коллизии, в которой по-настоящему значима для него лишь заранее проигранная партия Фауста.

Для Гёте «вечная женственность» в духовном поле была неким противоядием началу мужскому — единственной фундаментальной возможностью, по крайней мере, смягчить женским интуитивным движением к истине (как говорил Тертуллиан: «Душа по природе христианка») ту мужскую увлеченность искусительными экспериментами, которая уводит от внутренних императивов. Мужская субстанция по определению, еще до роковой встречи и союза Фауста с Мефистофелем, предрасположена у Гёте к смертельной интоксикации и нуждается в антидоте: «Из сонных трав настоянная гуща, / Смертельной силою, тебе присущей, / Сегодня своего творца уважь!» Эти слова Фауст говорит уже в самом начале трагедии.

Похоже, как от образцовой спасительной силы Сокуров в своем «Фаусте» и избавляется от Маргариты. Самим своим существованием она представляет прямую и явную угрозу томительному подвисанию в безысходности. Ведь только в отсутствие всякой диалектической перспективы безысходность становится по-настоящему самодостаточной и может не опасаться катарсиса.

Кинематографический мир Сокурова всегда, с самого начала, с дебютного «Одинокого голоса человека» был чужд просветлению и оставался трагическим — безраздельно. Мироощущение это проявляется у Сокурова с такой силой, что гасит не только любую внутреннюю динамику, но и элементарное физическое движение в кадре. В «Одиноком голосе человека» стремление замереть в трагической неподвижности даже выражалось в открытую, чисто техническим приемом, имитирующим эффект стробоскопа, и на экране возникало затрудненное, через «не хочу» превращение статики в муку движения, казалось, пленка шла не свободно, но рывками, постоянно застревая в проекторе.

С тех пор Сокуров проделал огромный путь и в документальном, и в игровом кино. Трудно переоценить все сложное многообразие освоенных им

художественных методик. Какой уж тут стробоскоп. Но и в «Фаусте», где кинематографическая изощренность режиссера достигает, пожалуй, своего наивысшего торжества, по сути, торжествуют все тот же трагический застой и искусство иступленного, отчаянного самоопределения в пространстве мертвой точки.

Скорбная внутренняя неподвижность, которую Сокуров открыл для себя изначально и которой предан по сей день как наиболее адекватному проявлению авторского «я», ни в коем случае не означает неподвижности творческой. Наоборот. Неподвижность неудержимо разрастается в многочисленных и разноформатных кинопроизведениях режиссера. Но это сокуровское многокартинье ориентировано изнутри не движением к некоей цели, способной, по крайней мере, в идеале разрешить индивидуальную авторскую проблематизацию мира, но последовательным и все более очевидным удалением, упрятыванием себя от такой цели.

Глобальная тетралогия Сокурова, которая завершается «Фаустом», — наглядный пример «движения наоборот». Ведь «Фауст» в этой тетралогии служит не прояснению онтологического горизонта, к чему безусловно стремился сам Гёте, но — упоенному и самозабвенному погружению в столпотворение трагических смыслов.

Выстроив, как на перекличку, свою фаустовскую рать — первый, второй, третий, — Сокуров обращается в финале этой переклички к «Фаусту» вовсе не как к истоку, способному в конце концов демистифицировать фаустовский генокод. Гитлер в «Молохе», Ленин в «Тельце», император Хирохито в «Солнце» (в этом фильме японская специфика явно подчинена именно фаустовским универсалиям) — зачем вообще понадобились Сокурову все эти амбициозные и самонадеянные творцы зловещих утопий? Разве для того, чтобы вскрыть их демоническую подноготную? Или все-таки для того, чтобы сгустить до полной непроницаемости фаустовский мрак и под конец — самим «Фаустом» — опечатать то адское душевное подполье, которое восторжествовало в XX веке, но, кажется, и в XXI будет подтравливать подсознание своей инфернальной сутью.

Сокуров так разогнал масштаб точки, которую поставил в конце тетралогии, что эту точку можно воспринять и как некую условную точку невозврата из глобального тупика.

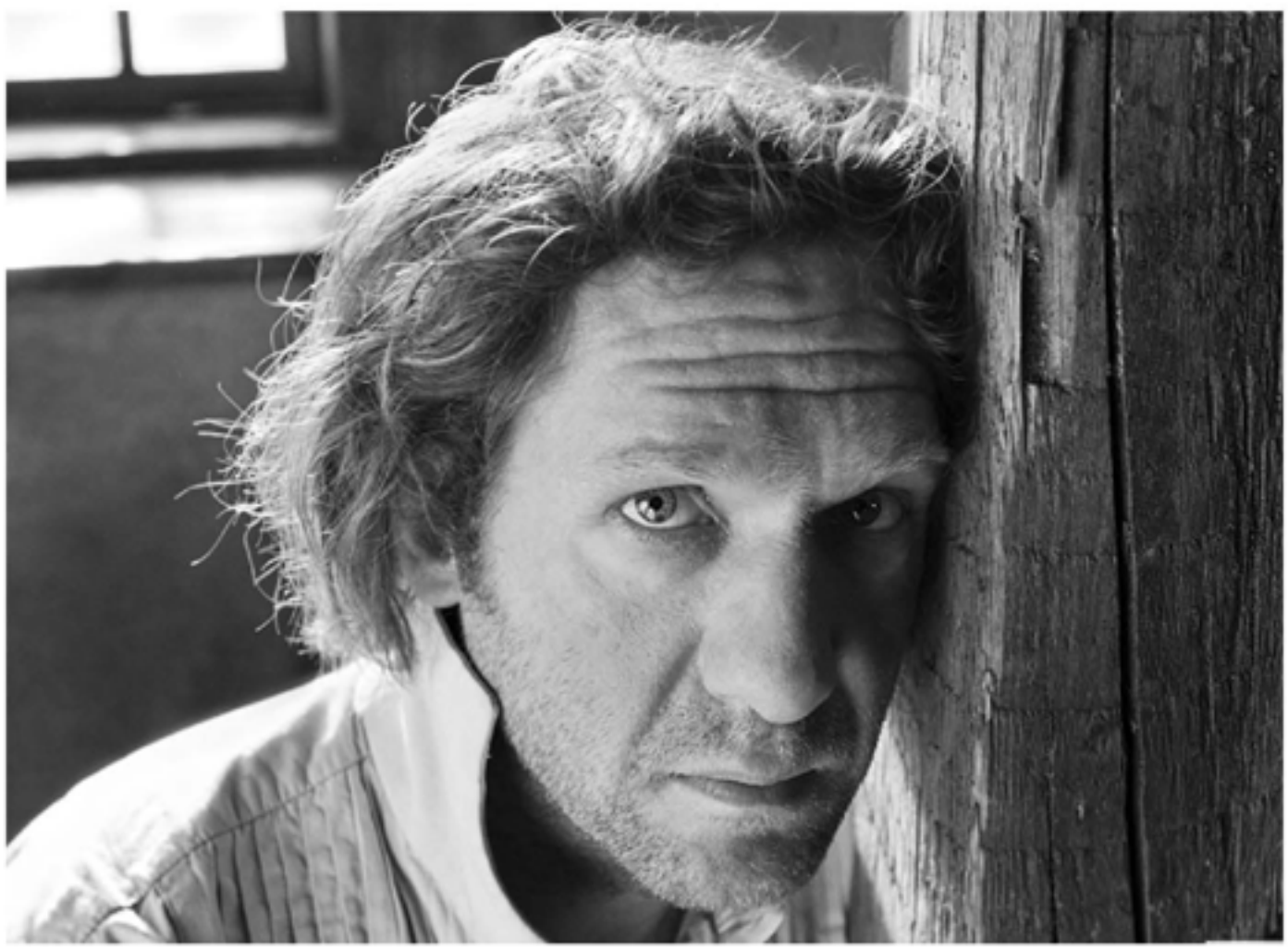
Венеция

На вручении премий 68-го Венецианского кинофестиваля, где фильм Александра Сокурова «Фауст» был удостоен главной премии — «Золотого льва», — президент фестивального жюри известный американский режиссер Даррен Аронофски сказал: «Есть фильмы, которые заставляют плакать, есть фильмы, которые заставляют смеяться, и есть фильмы, которые нас меняют».

Высказывание столь же категоричное, сколь неопределенное. И на самом деле очень трудно даже предположить, о каких именно необратимых изменениях в человеке говорил Даррен Аронофски — создатель одного из артхаусных хитов, «Черного лебедя», в котором страшные темные перья Одиллии пробиваются сквозь нежную кожу балерины, возмечтавшей станцевать в «Лебедином озере» партию белого лебедя — Одетты.

РОМАН ПЕРЕЛЬШТЕЙН

Ад — дело рук человека



«Фауст»

Сценарист Юрий Арабов и режиссер Александр Сокуров в картине «Фауст» показывают, как далеко может зайти человек, утративший связь со своей собственной глубиной, со своей бездонностью, которая существует, скорее, не благодаря природе, а вопреки ей. Фауст подменяет эту бездонность уверенностью в самодостаточности естественного мира. Конфликт, разворачивающийся в душе сокуровского Фауста, имеет ярко выраженное метафизическое измерение и разрешается христианской антропологией. Последняя восходит к краеугольному камню библейского антропоцентризма — положению об образе и подобии Божием в человеке (Быт. 1:26). Приведем ставшую уже хрестоматийной цитату из Блеза Паскаля: «Человек — всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он — тростник мыслящий. Чтобы его уничтожить, вовсе не нужно, чтобы на него ополчилась вся Вселенная: довольно дуновения ветра, капли воды. Но пусть бы даже его уничтожила Вселенная — человек все равно возвышеннее своей погубительницы, ибо сознает, что расстается с жизнью и что он слабее Вселенной, а она ничего не сознает»[1].

Другими словами, природа не имеет памяти смертной, а человек имеет, значит, человек — это вовсе не часть природы, а вся природа и что-то еще или кто-то еще — кто-то, кого нельзя свести к миру природы. Поэтому-то чело-

---

Роман Перельштейн (род. в 1966 году в Казани) — драматург, прозаик. Окончил Казанский инженерно-строительный институт, Литературный институт, заочное отделение сценарного факультета ВГИКа. Кандидат искусствоведения. Автор книги «Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве»; сценария фильма «Долг» (режиссер Борис Бланк). Печатался в журналах «Новый мир», «Октябрь», «Юность», «День и ночь».

[1] Паскаль Б. Мысли. М., 2009.

век создан не по образу и подобию природы, а по образу и подобию Того, Кто Сам творит природу, точно так же, как человек творит память смертную. И, находясь в общении со своей памятью, с ее самыми глубинными и потаенными пластами, человек встречается лицом к лицу с жизнью. Отказав душе как искре Божьей в праве на существование, не сразу, но все-таки отказав, Фауст Арабова и Сокурова начинает мыслить себя созданным по образу и подобию природы. За первым открытием следует второе. Фауст непременно должен сразиться с природой, потому что чувствует свое тайное над нею превосходство. Теперь Фауста уже не остановить. Он перешагнет и через черта, если тот поставит свое существование в зависимость от Бога, пусть даже на Бога и ополчась. Потому что в существование Бога Фауст не верит.

На уровне сюжета коллизия эта решается своеобразно. Авторы фильма пытаются сорвать с Мефистофеля социальную маску человека, которую черт взял напрокат, а именно маску ростовщика. В этой связи представляется естественным проанализировать фильм и с позиций аналитической психологии Карла Юнга. В предисловии к опубликованному в «ИК» литературному сценарию[2] Арабов говорит о том, что в его задачу входило показать, как человек, утративший веру в Бога, соблазняет самого черта. Дальше начинается область зрительских интерпретаций. Как же и чем человек соблазняет дьявола? Видимо, тем, что дает ростовщику некоторое поручение. И если заимодавец выполнит его, то тогда существо, скрывающееся под социальной маской ростовщика, и обнаружит свою истинную дьявольскую сущность. А состоит поручение в следующем. Исполнить все сокровенные желания Фауста.

Однако не так-то просто вывести нечистую силу на чистую воду. Что, если под социальной маской, которую Юнг именует Персоной, скрывается вовсе не дьявол во плоти, а все тот же человек с его темными сторонами более или менее проявленными? И тогда непонятно, кто же такой Мефистофель — черт или человек? И еще более непонятно, кто тогда кого соблазняет: человек — черта или все же, по старинке, черт — человека. Трудно сказать, удалось ли Фаусту пробудить в ростовщике черта. Что, если Фауст замахнулся на нечто совершенно другое? Ведь одновременно Фауст пробуждает черта и в себе. Фауст так же срывает с себя социальную маску доктора, как с черта социальную маску процентщика. Иначе и быть не может, ведь Фауст и Мефистофель повязаны, их договор скреплен кровью.

Итак, в гётевском Фаусте, от которого автор сценария дистанцируется, враг рода человеческого искушает ученого мужа и преуспевает. Однако в финале Фауст раскаивается, дьявол посрамлен. А в фильме во всем разуверившийся доктор прозревает за социальным образом не очень, прямо скажем, приятного ему человека, исчадие ада, к помощи которого не прочь прибегнуть. Другими словами, доктор готов опереться на ад в самом себе, но при этом переложить моральную ответственность за свой выбор на ростовщика, за социальной маской которого скрывается черт. Не поэтому ли Фауст в финале картины и не раскаивается? Да, он расправляется с ростовщиком, забив его камнями, но только потому, что тот оказался лишь слабым подобием гордыни, лишь эхом бунта против Бога. Ростовщик — страдающий гордец, спесивец, испытывающий боль не только физическую, но и душевную. «Вечное одиночество... Холод космического пространства... И никаких надежд на спасение», — жалуется он Фаусту. Дьявол, страдающий от того, что он не способен на раскаяние, и страдающий так по-человечески, — это уже и не дьявол вовсе. Так Фауст срывает с ростовщика еще одну маску. Может быть, ростовщик и черт, но не настоящий, и зло его какое-то картонное. Истинное же зло собрано в сердце Фауста. Это он настоящий хозяин своей судьбы и Вселенной. И он покорит ее, чего бы это ему, а главное, всем остальным, ни стоило. Остальные — это мы. Расходный материал для социальных экспериментов. Причем мате-

[2] «Искусство кино», 2011, № 10.

риал, который нужно во что бы то ни стало сделать счастливым. Хотя бы даже и насильственно.

Почему Фаусту всего мало? Почему ростовщик не исполнил сокровенных его желаний? Да потому что дьявол дал ему все, кроме него самого. Себя-то Фауст и не получил. Сокровенная глубина его личности оказалась им не исследована. Он не доглядел ее. Природа же, хозяином которой Фауст себя

«Фауст»

посчитал, подсунула ему жалкую копию его же самого — черта. И в конце концов эта копия Фаусту до смерти надоела. Однако он продолжает бежать, ускользать от самого себя с детским криком «Дальше! Дальше и дальше!»

Помимо того что сокуровский «Фауст» — развернутое метафизическое высказывание, фоном для которого служит аналитическая психология, это еще и шедевр изобразительного искусства. Аура нидерландской живописи эпохи Возрождения оказывает особенно сильное влияние на экранную реальность. Вкус фламандцев к детали, мастерство в изображении жанровых сцен послужили источником вдохновения для режиссера. При просмотре фильма ощущается не только фактура живописного слоя, но и фактура самого холста: кажется, что угадывается его материал, в одном случае это пенька, в другом — лен, в третьем — парусина. Интерьеры, пейзажи, костюмы героев, их лица написаны одной рукой. Пространство сцен так плотно заполнено всевозможными аллюзиями, отсылающими к тем или иным живописным манерам — тут и Ганс Мемлинг, и Пьетро Перуджино, и Ганс Гольбейн-младший, — что персонажам приходится буквально протискиваться сквозь эти аллюзии. Протискиваются они и сквозь друг друга, потому что, подобно густонаселенным полотнам Питера Брейгеля, находятся пока еще в мире тел.

Краски, положенные Сокуровым на полотно, имеют запах ельника и харчевни. Серая спаржа, темно-оливковый, темно-золотой, терракотовый, умбра. И в то же время режиссером предпринята попытка избежать любых натуральных или телесных величин при рассказе о развоплощающемся человеке. С человека сходит одна оболочка за другой. Сокуров чистит Фауста, как луковицу, разглядывая покрытые прожилками лепестки на просвет. Но слезы у зрителя не брызжут, потому что луковица давно утратила свой сок. Это какая-то анатомическая луковица. Еще один способ избежать натуралистичности при изображении как живого, так и мертвого тела. Но природа восприятия стремится к равновесию, поэтому Сокуров вынужден натуралистичность имитировать. Заволакивается слезой и искажается взгляд некоего внутреннего ока, которым режиссер, уподобив себя демиургу, и пытается смотреть на человеческое существование.

В мире угасших экзистенций люди напоминают глупую, любопытную, сварливую домашнюю птицу, предназначенную на убой. Людей возят в дощатых клетях, люди несут яйца, а потом сами же эти яйца бесчувственно и поедают. Даже у Мефистофеля куриные мозги, не говоря уже о походке и тельце, ощипанном от перьев хозяйской рукой. Свиной хвостик воспринимается как шутка природы, поэтому бройлер и несъедобен. Вот Маргарита — не подделка. Она — настоящая. Соками ее жизни и хочет до беспамятства упиться Фауст. Он заявляет о том, что желает спасти Маргариту от преждевременного увядания, но сам же и губит ее.

Рассказ о том, как человек теряет себя, то есть утрачивает вкус к своей сокровенной внутренней жизни, — такой рассказ совершенно естественно добавит нечто важное и к метафизической теме двойничества, психологическую составляющую которой исследовал Карл Юнг. Сами авторы фильма берут Юнга за отправную точку. Сценарист и режиссер исходят из того предположения, что социальный образ человека как нельзя лучше скрывает его сущность. Сорви эту маску — и за нею окажется чуть ли не сам черт.

Двойник Фауста — его ученик Вагнер. Именно Вагнер создает гомункула, будущего сверхчеловека. Напрасно учитель отмахнулся от бездаря и назвал его маленьким Вагнером. Маленький Вагнер не согласен с тем, что он маленький, а также с тем, что в начале было Слово и Слово было Бог. В начале было, считает Вагнер, мое «я», пусть и маленькое, но реальное, конкретное. Вагнер преследует Фауста, как тень, он и есть фаустовская Тень, согласно Юнгу. Фаусту маленький Вагнер омерзителен, доктор гонит от себя ученика, но о своей сделке с дьяволом узнает уже теперь со всей определенностью именно от Вагнера, от своей Тени. Отец Фауста, согласно все тому же Юнгу, олицетворяет Персону. Отец добродетелен и трудолюбив, он тоже врач, но врач-практик, которому не до высоких материй. Отец Фауста угощает черта палкой и пинками. Отец распознал в дьяволе свою собственную Тень и пытается с ней расправиться по-домашнему: вышвырнуть Тень за порог своей личности. Но Мефистофель, неуклюже отбиваясь и прихрамывая своею куриной тушей, достаточно фальшиво ретируется. Мефистофель явился за человеческой сердцевиной, ему подавай Самость. То есть — согласно все тому же Юнгу — подлинную человеческую глубину.

Контракт подписан, и душа Фауста у черта в кармане. Мефистофель, как и маленький Вагнер, так же не прочь истолковать Писание. В начале было действие, дело, считает дьявол, дело предшествовало Слову. Поэтому Фауст должен действовать, а не рефлексировать. Долой сомнения, вперед! Победителей не судят. Однако, когда Фауст преодолевает препятствие, вставшее на пути его желаний, то он предает свою Самость, полностью слившись со своей Тенью. Ставится под удар и его Персона. На Фаусте кровь Маргаритиного брата. Фаусту грозит каторга, но это самое меньшее, что должно его страшить. Давно махнул рукой Фауст на свою Персону и перед Тенью задирал нос, но вот утрачена и Самость, а это невыносимо. Камень, на котором стоят Фауст и Маргарита обнявшись, а затем их падение в воду есть не что иное, как перенесение вербальной метафоры «омут страсти» в визуальный план. Сцена эта становится апофеозом художественности. Фауст и Маргарита тонут в омуте страсти. На самом дне этого омута они друг друга навсегда и теряют. Их Тени сливаются, а Самости, подобно рыбам, которых может вспугнуть и тень наплывающего облака, бросаются в разные стороны.

В мире, показанном Сокуровым, ослаблены позиции не только Бога, но неизбежно и Мефистофеля. Мефистофель не единственный в своем роде. Воплотившись в человека, он слишком уж унизительно зависит от свойств человеческой природы. Вернее, дьявол как будто бы не успел до конца превратиться в гомо сапиенс. Он завис на эволюционной лестнице между птицей и двуногим без крыльев и без перьев — еще одна реализованная вербальная метафора, на этот раз имеющая автора — Платона. «Человек — существо бескрылое, двуногое, с плоскими ногтями...» Дьявол словно бы слепил себя

из того, что попалось под руку, и продолжает лепить при помощи мира человеческих вещей: часы, табакерки, перстни, всевозможный скарб и тряпье, которые ему не принадлежат. Часть монологов Мефистофеля произносит его компаньон по бизнесу, которого мы поначалу — благодаря легко считанному культурному коду — и принимаем за дьявола. Но дьявол везде и нигде. По крайней мере, он старается подражать в этом Создателю.

По своей онтологический сути падший ангел — это машина. Она не способна к принятию подлинно самостоятельных решений. Именно этот упрек Фауст и бросает ростовщику, перед тем как окончательно от него избавиться. Человек до некоторой степени тоже машина, некий природный и социальный механизм, но только до некоторой степени. Человек несет ответственность за ту машину, которая в нем «живет», которой он во многих случаях и является. Дьявол же такой ноши на свои плечи не взваливал, потому что дьявол и есть машина, целиком машина. Мефистофель не может раскаяться, потому что он еще не человек, но уже не животное. Мучительная недопроявленность его сразу в двух мирах — человеческом и животном — становится причиной физической деформации, которая накладывает свой отпечаток и на оптику нашего восприятия князя мира сего как тела. Дьявол — это сердцевина человеческой Тени, если мы снова прибегнем к терминологии Юнга. И когда авторы фильма исходят из того допущения, что человек соблазняет черта, а не черт — человека, то они хотят этим сказать следующее: Бог не создавал ада, ад — дело рук человека.

«Христианство есть религия *человеческой личности*. Религия персоналистическая и антропологическая», — пишет русский религиозный мыслитель Семен Франк. Как эти слова понимать и что же они означают?

Бог может всё. Бог всесилен, но только в том случае, если человек впускает Бога в свою жизнь. Вот почему христианство есть религия человеческой личности, а не, скажем, природы, которая навязывает свое всемогущество человеку, а то и вовсе может без него обойтись. И вот почему христианство есть религия личности, а не, скажем, человеческого рода, из которого личность еще не выделена и абсолютной ценностью не обладает. Бог не безликая сила, Бог — Личность. Вот почему христианство — религия персоналистическая. Право впустить Бога в свою жизнь или не впускать остается за человеком, за движением его сердца. Человек, согласно христианскому учению о человеке, столь же неисчерпаем, как и Бог, столь же непознаваем и столь же свободен. Вот почему христианство — религия антропологическая. И если человек не впустит Бога, то Бог не будет настаивать, не прибегнет к демонстрации Своей силы, так как Он уважает свободу человека. Бог и создавал человека как свободно-спонтанное существо, а не как очередную машину в мире автоматов и механизмов. Настаивать на своем присутствии в жизни человека будет дьявол, потому что дьявол желает получить власть над человеком любой ценой. А Бог — не любой. Богу и не нужна власть.

Бог ждет, когда человек по доброй воле откроет Ему свое сердце. Фауст Арабова и Сокурова далек от подобного шага, и сердце его запечатано именно потому, что оно ищет власти. Власти над природой, над другими людьми. То, что в картинах «Молох», «Телец», «Солнце» и «Фауст» разрабатывается именно эта тема, стало уже общим местом. А общие места воспринимаются как материал отработанный. Однако, по признанию самого Арабова, поле это непаханое и закрывать тему рано...

В последней части кинотетралогии рассеивается туман истории и на авансцену выходит Адам, отведавший яблоко с древа познания добра и зла. Но дьявол не смог дать ненасытному человеческому сердцу полной власти, и сердце взбунтовалось даже против самого дьявола, а не только против Бога. Фауст бежит навстречу ледяному безмолвию своей души, удаляясь все дальше и дальше от Божественной тишины своего сокровенного внутреннего «я».

ТАДЖИКИСТАН
074
2176
ТАДЖИКИСТАН
ДУШАНБЕ-МОСКВА

МУМИН ШАКИРОВ

Восточный экспресс

СЦЕНАРИЙ

По кривым улочкам кишлака движется необыкновенная процессия. Ударная бригада — тамтамы, труба и аккордеон — играет бравурный марш. Дирижирует толстяк Санджар, ему двадцать пять, в руках у него бубен. Следом идут коротко стриженные парни с сумками и чемоданами. Колонну с криками догоняют босоногие мальчишки: старики в белых чалмах замирают с молитвами у порогов своих домов, женщины вытирают слезы.

Б о с о н о г и е д е т и. В Москву! В Москву едут!

Из дворов выбегают девушки и, закрывая лица платками, передают ребятам лепешки и корзинки с фруктами. Молодые люди приветствуют их криками и свистом, возглавляющий шествие Санджар — задорными частушками. Ребята подпевают ему и пускаются в пляс: танцуют красиво, высоко подняв голову и не сгибая спину.

Все говорят на таджикском.

Д р е в н и й с т а р и к. Бог вам в помощь! Аминь...

Старик проводит ладонями по лицу, это движение за ним повторяют женщины и дети, выстроившиеся вдоль домов.

М о р щ и н и с т а я с т а р у х а. Я тебя на фронт так провожала. Помнишь?

Д р е в н и й с т а р и к. И я вернулся...

Из железных ворот выходит девушка в длинном бордовом платье, с косичками до плеч. За спиной рюкзак, в руках узелок. Это Малика. Она бесшумно прикрывает за собой калитку и быстрыми шагами удаляется вниз по улице.

По петляющей дороге вдоль каменистой речки, поднимая пыль, на бешеной скорости мчится ГАЗ-66.

Молодой безусый солдат Алексей Дроздов ловко крутит баранку, нервно выглядывая в окно и оборачиваясь назад. Разбитый в кровь нос он вытирает рукавом рубашки.

А л е к с е й. Хрен догоните, козлы.

Малика идет по пустынной улочке мимо садов и огородов и вдруг видит: навстречу несется грузовик. Машина приближается со страшной скоростью, сигналит, вот-вот задавит, в глазах девушки ужас, но в последний момент водитель жмет на тормоз. ГАЗ-66 замирает в сантиметрах от Малики. Из кабины выглядывает красный от злости Дроздов.

А л е к с е й. Дура! Жить надоело? Пошла вон!

Малика отбегает в сторону. Машина резко трогается с места и исчезает за углом, оставляя за собой клубы пыли.

М а л и к а (*на таджикском*). Чтоб ты разбился, придурок.

Мумин Шакиров — сценарист, кинорежиссер, журналист. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Игоря Таланкина). Автор нескольких документальных и художественных картин, в том числе полнометражного игрового фильма «В Багдаде все спокойно» (режиссер и соавтор сценария). Работал специальным корреспондентом в «Литературной газете», «Новой газете» и на Радио «Свобода», публиковался в российской и зарубежной прессе. Освещал военные конфликты в Таджикистане, Чечне, Абхазии, Афганистане и Югославии. Автор книг «Наркобизнес в России» и «Миллион для женщины».

Дом у кладбища. Старики родители готовят в дорогу худощавого и долговязого Дадо, ему тридцать пять. Седая женщина прикалывает булавкой к его груди кулон-талисман.

М а т ь (*на таджикском*). Помни, сынок, брата твоего мы потеряли, ты должен вернуться живым и невредимым.

Дадо целует матери руки. Отец отводит Дадо в сторону и на фоне кладбища с могильными плитами что-то шепчет ему на ухо. Они обнимаются, и Дадо бежит по тропинке вниз на шум тамтамов.

Малика идет по улице и замедляет шаг, прислушивается к гулу автомобиля. Из-за поворота выныривает на большой скорости военный «уазик».

В салоне «уазика» сидят трое русских: рыжий лейтенант и два наголо бритых солдата. На переднем сиденье офицер крепко сжимает в руках автомат Калашникова.

Р ы ж и й л е й т е н а н т (*кричит водителю*). Красавицу не задави, а то сбегутся джигиты, линчуют — ни имени, ни звания не спросят.

«Уазик» резко сбрасывает скорость на повороте. Малика, зажмурив глаза, прижимается к стене дома.

Джип проносится мимо, делает крутой вираж и исчезает за углом. Малика, наглотавшись пыли, кашляет, садится на корточки и закрывает лицо руками.

Ребята с сумками и чемоданами под звуки таблаков приветствуют завсегдатаев придорожной чайханы. На открытой веранде официанты разносят еду и напитки. Завидев трудовой десант, народ оживает.

Г о л о с а и з ч а й х а н ы (*на таджикском*). Бог вам в помощь, джигиты! Счастливого пути! Дадо, не размахивай сильно лопатой, вдруг покойник проснется, без чаевых останешься. Ха-ха-ха!

Дадо грозит кулаком шутнику, тот в ответ демонстрирует «танец с лопатой». Народ хохочет.

Ч а й х а н щ и к А л и. Санджар! Путин звонил. Спрашивает, когда плов ему сделаешь. Я сказал, что ты едешь, едешь, но никак не доедешь. Ха-ха-ха!

Трудовой десант покидает пятачок у чайханы и сворачивает на трассу, откуда доносятся тревожные звуки таблаков. По встречной дороге движется похоронная процессия. Люди в черных халатах несут покойника, перенимая друг у друга погребальные носилки. Ребята из колонны бросаются навстречу траурному шествию и присоединяются к процессии. Дадо и Санджар, втискиваясь в толпу, также хватаются за деревянные поручни носилок.

Г о л о с а и з т о л п ы (*на бегу*). Кого хоронят? Откуда парень?

Д а д о. Акрам с водокачки. Ночным рейсом привезли из Москвы.

С а н д ж а р. Убили?

Д а д о. Говорят, на стройке разбился.

С а н д ж а р. Откуда знаешь?

Д а д о. От отца. Он с утра был на кладбище.

УАЗ Patriot летит между домами так же быстро, как и ГАЗ-66, поднимая клубы пыли и распугивая на дороге случайных пешеходов.

Рыжий лейтенант с автоматом пытается высунуть голову наружу. Сильно ударившись головой о раму, он откидывается обратно на сиденье.

Р ы ж и й л е й т е н а н т. Хрен с ним! На шоссе подстрелим.

На подножке старенького грузовика стоит небритый водитель и собирает с пассажиров деньги на поездку. Дадо и Санджар вскарабкиваются на борт, бросают вещи на скамью, устраиваются, как вдруг раздается звонкий женский голос. Они оборачиваются и видят перед собой девушку с рюкзаком.

Говорят на таджикском.

Д а д о. Малика, мы думали, что ты не вырвешься.

М а л и к а. Уложила дочку и бегом к вам.

С а н д ж а р. Что с билетами?

М а л и к а. Билеты у Кати, три места в плацкарте. Поезд будет в двенадцать.

Малика бросает рюкзак Дадо и становится в очередь за парнями, чтобы сесть в кузов. Ребята шумно толкаются у машины, создавая давку. Санджар занимает место для Малики. Дадо про-

бирается к краю борта, чтобы помочь ей забраться наверх, но вдруг застывает, глядя на дорогу. Мимо чайханы и торговых лотков с криком «стой!» бежит худощавая женщина. У нее на ходу слетает платок, но она не останавливается.

Д а д о. Тебе не удалось обмануть мать.

Малика, заметив бегущую женщину, бросается в гущу толпы, расталкивает парней, пытается залезть в кузов, но не успевает, сзади ее крепко обхватывает мать.

М а т ь. Не пущу! Никуда не поедешь! У тебя же дочка!

М а л и к а. Мама, не позорься! Иди домой! Где я с ребенком найду себе второго мужа? Или ты хочешь, чтобы я по рукам пошла?

М а т ь. Твой муж уже давно живет с русской бабой. Бросил он тебя, наивную дурочку! Иди домой! Кому ты там нужна?

Вокруг Малики и ее матери мгновенно собирается толпа.

Слышны крики: «Малика, не возвращайся!», «Малика, не бросай мать!», «Малика, найди себе русского миллионера!», «Лучше милиционера!»

Дадо спрыгивает вниз, вырывает Малику из объятий матери, помогает ей забраться на борт и дает команду водителю: «Газуй!» Переполненный людьми грузовик трогается с места. Дадо на ходу запрыгивает в кузов, машина набирает скорость.

М а л и к а. Мама, я обязательно найду Таира и вернусь.

За грузовиком бежит стройная девушка в тюбетейке.

Д е в у ш к а в т ю б е т е й к е. Малика, увидишь Рустама, скажи, что я его жду... Я его очень жду. Пусть не верит в грязные сплетни.

Малика машет ей рукой. Девушка, пробежав еще десяток метров, останавливается, глядя вслед удаляющемуся грузовику.

ГАЗ-66 мчится по трассе, обгоняя одну машину за другой. За рулем Алексей Дроздов. Следом, повторяя траекторию движения грузовика, летит «уазик»-джип.

Офицер высовывается по пояс из джипа, вскидывает автомат, берет на прицел заднее колесо ГАЗ-66 и кричит водителю: «Держи руль ровно!»

«Уазик» догоняет грузовик. Рыжий лейтенант прицеливается и выпускает очередь из «калашникова». ГАЗ-66 начинает вилять по трассе, заднее колесо пробито. Грузовик резко берет вправо, съезжает на грунт — и снова кишлак, кочки, кривые переулки. Джип неустанно следует за ним.

На кассе с деревянной решеткой приколота бумажка: «Билетов на Москву нет». Рядом возвышается каменный столб, на нем металлическая табличка: «Станция Чашма — город Москва. Расстояние 3221 км».

К платформе медленно приближается переполненный поезд «Душанбе — Москва», и толпа с криками «ура!» бежит к вагонам. Начинается давка, люди с сумками лезут в двери и окна, проводники безуспешно отбиваются от пассажиров.

П р о в о д н и к в у н и ф о р м е. Только с билетами! Безбилетников высадим на границе, лучше не лезьте.

Проводника сметает толпа. Милиционеры безжалостно орудуют дубинками, но молодые ребята не отступают, наиболее юркие проникают в вагоны через окна.

П а р е н ь с в е с н у ш к а м и (*набрасываясь на милиционера*). Подонок! Ты мне разбил нос!

Милиционер снова бьет его дубинкой по голове, парень падает, он в крови, его уносят товарищи.

Г о л о с и з р е п р о д у к т о р а. Внимание! Поезд «Душанбе — Москва» отправляется через пять минут.

Дадо, Санджар и Малика с трудом пробираются сквозь толпу к восьмому вагону. Малика ругается с каждым, кто попадается ей на пути. Светловолосая женщина в синей униформе, Катя, пытается расчистить пятачок для пассажиров с билетами. Здесь же усатый сержант орудует кулаками и локтями.

К а т я (*указывая сержанту на Малику и ребят*). Это мои.

У с а т ы й с е р ж а н т. Пусть билеты покажут.

К а т я. Это бронь Баграма, он три места дал. Ты чё, не веришь?

За этой сценой со стороны наблюдает коротко стриженный и гладко вы-

бритый коренастый мужчина в синей униформе. Это Баграм. Ему сорок. Он едва заметно кивает сержанту. Тот выдергивает ребят из толпы и запихивает в вагон. Штурм поезда не прекращается, самые отчаянные пытаются устроиться на крыше вагонов. Состав трогается, оставляя на перроне толпу разгневанных пассажиров. Последним запрыгивает на подножку штабного вагона сам Баграм.

ГАЗ-66 петляет между домами, не вписывается в поворот, пробивает живую изгородь и врезается в хлев. Оттуда, блея, выбегают бараны. Алексей Дроздов выпрыгивает из кабины и бежит дворами. «Уазик» тормозит, офицер и двое солдат покидают джип и пускаются в погоню за беглецом.

Р ы ж и й л е й т е н а н т. Стой! Стрелять буду!

Алексей бежит, легко преодолевая плетеные заборы и невысокие глиняные дувалы. Он уже на окраине кишлака, впереди камышовые заросли, за ними горы, вокруг холмы. Дроздов спотыкается обо что-то, падает, затем вскакивает на ноги и замечает, как из верхнего кармана выпадает конверт, он останавливается, поднимает конверт и бежит дальше. Из-за холмов появляется поезд. Состав идет на подъем, явно сбавляя скорость, на крыше вагонов сидят люди. Алексей еще раз оборачивается: преследователи бегут ему наперерез через поле.

Р ы ж и й л е й т е н а н т. Дроздов! Стрелять буду! Остановись!

Алексей в изнеможении делает несколько шагов и падает. Зажмурив глаза, он прижимается к земле. Лейтенант предупредительно стреляет в воздух. Алексей поднимает голову, перед его глазами мелькают вагоны. Он бросается вперед, раз-два-три, его руки цепляются за поручни. Поезд, минуя горку, ускоряет движение. Алексей, стоя на подножке последнего вагона, машет рукой своим преследователям.

Малика заходит в туалет плацкартного вагона, вешает полотенце на крючок, открывает кран и ополаскивает лицо. Она смотрит на себя в зеркало, приглаживает черные как смоль волосы, подводит сурьмой глаза, любуется собой, и в этот момент сзади раздается грохот и звон разбитого стекла. Она оборачивается и видит, как в окно пролезают чьи-то ботинки, ноги, туловище, и через секунду перед ней вырастает русский солдат. Малика вскрикивает, но парень рукой закрывает ей рот и достает нож.

А л е к с е й. Только пикни!

Испуганные глаза Малики выражают ужас. Алексей отталкивает девушку, но лезвие по-прежнему держит перед ее лицом.

А л е к с е й. Выйдешь и тихо сядешь на свое место. Не вздумай пикнуть про меня. Поняла?

Малика молчит и тяжело дышит. Алексей прячет нож и приоткрывает дверь.

А л е к с е й. Одно лишнее слово — убью. Иди!

Малика делает шаг к выходу. Алексей вдруг останавливает ее и пристально всматривается.

А л е к с е й. Стой! Это ты была там в переулке?

Малика рвется покинуть кабинку.

М а л и к а. Пусти или закричу!

Она с ненавистью смотрит на Алексея. Он сдается. Девушка выскальзывает из туалета.

Народу в плацкартном вагоне — как сельди в бочке. Состав, набитый трудовыми мигрантами, челноками и русскими переселенцами, напоминает восточный базар: женщины с авоськами торгуют едой и ширпотребом, подростки — газетами и журналами, старики в белых шапочках — религиозными книгами, менялы — валютой, цыгане просят милостыню.

Малика подходит к самовару, берет с полки стакан, хочет набрать воды и вдруг замечает, как дрожат ее руки.

Алексей смывает с лица засохшую кровь, приглаживает короткие волосы и покидает туалет. В коридоре он сталкивается взглядом с Маликой, девушка брезгливо отворачивается. Дроздов исчезает в тамбуре.

На фоне заснеженных хребтов несется поезд «Душанбе — Москва». Из окон вагонов торчат головы пассажиров, на крышах сидят безбилетники.

Малика пытается глотнуть воды, как вдруг сзади раздается характерный скрип двери, она резко оборачивается и видит проводницу Катю. Малика роняет стакан, и он разбивается вдребезги.

К а т я. Малика, что с тобой? На тебе лица нет.

М а л и к а. Извините, Екатерина Васильевна. Жарко...

Малика бросается собирать осколки стакана. В вагоне появляется бригадир поезда Баграм. Увидев сидящую на корточках девушку, он наклоняется, поднимает с пола кусок стекла и демонстративно кидает в мусорное ведро.

Б а г р а м. Иди на место, проводник уберет.

Малика виновато пожимает плечами и уходит. Бригадир провожает ее оценивающим взглядом и натыкается на суровое лицо Кати.

Б а г р а м. Муж есть у этой красавицы?

К а т я. Где билеты?

Алексей проходит в соседний вагон, где со всех полок свешиваются ноги — босые, обутые в ботинки, в туфли. В поисках свободного места он идет дальше и вдруг через головы пассажиров видит контролеров в униформе. Алексей резко поворачивает обратно.

Проводница Катя вытирает слезы. Затем разворачивается и хватает Баграма за грудки.

К а т я. Ты обещал три билета, а даешь один! Ты не сдержал слово! Что я скажу ребятам? Билетов на поезд нет до сентября! Ты это знаешь!

Бригадир легко отстраняет ее от себя.

Б а г р а м. Не ори, все поменялось. На станции сядут двое русских, с двухсот первой дивизии. Ищут дезертира. До Термеза мест не будет, высаживай парней.

К а т я. Как высаживай? Это мои ученики, я им в школе преподавала, с детства их знаю. Ты что, не понимаешь?

Б а г р а м. Я не могу выкинуть людей с билетами и твоих посадить на их места. Скажи ученикам, чтобы самолетом летели.

К а т я. Ты издеваешься? Там билеты в три раза дороже!

Б а г р а м. Катя, скоро граница, «зайцев» будем снимать. Кончай базар. Ты думаешь, я не хочу заработать? Ты же знаешь, узбеки выжмут из нас все соки до Термеза. Будут полдня вагоны шмонать, искать наркоту и хрень всякую. Все нервы вымотают, и ты мне здесь еще своих безбилетников подкидываешь...

К а т я. Баграм, я тебя никогда не подводила. Любую посылку брала и никогда не спрашивала, что внутри.

Б а г р а м. Не могу русским отказать. Приказ начальства, они проедут границу и выйдут в Термезе. Так что только один билет до Москвы — отдай его девчонке.

Бригадир кладет проездной документ на столик, собирается уйти, но вдруг останавливается, забирает его обратно.

Б а г р а м. Пусть сама ко мне зайдет.

Он молча выходит в коридор и закрывает за собой дверь.

К а т я. Сволочь.

Алексей наблюдает через треснутое стекло, как по пыльной дороге летит свадебный кортеж: впереди легковушки с шариками и лентами, позади грузовик с людьми в кузове. Они орут, машут руками поезду. Алексей стоит с мрачным лицом. Сзади скрипит дверь, в тамбуре появляется Малика. Увидев девушку, он делает шаг ей навстречу, но она испуганно отталкивает его и быстро проходит в соседний тамбур.

Малика пробирается через переполненный вагон. Дорогу ей преграждают два огромных сапога. Она останавливается, ноги в сапогах поднимаются. Малика, согнувшись, проходит под ними.

Алексей Дроздов идет по коридору и останавливается у самовара, берет стакан, открывает кран и вдруг слышит за спиной мужской голос: «Дезертир?» Оборачивается и видит перед собой худощавого и долговязого парня — Дадо. Залпом выпивает стакан воды и вытирает пот со лба.

А л е к с е й. Дембель.

За спиной Дадо появляется толстяк Санджар. Оба миролюбиво смотрят на Алексея. Он спокоен. Ставит стакан на место и в этот момент замечает через окно, как мимо хлопковых полей по пыльной дороге мчится военный «уазик». Узнает знакомые лица офицера и двух солдат в кабине машины и невольно откидывается назад.

Д а д о. Сбежал, значит?

Алексей бледнеет.

А л е к с е й. Свободные места есть?

С а н д ж а р. Есть. Пошли!

Санджар выходит в тамбур, следом идет Алексей, за ним Дадо. Санджар делает резкое движение и бьет Алексея в челюсть. Алексей падает, но тут же вскакивает. Лицо его становится красным.

А л е к с е й. Вы чё, ребята? Охренели, что ли?

Дадо угрожающе движется на Алексея. Тот принимает бойцовскую стойку.

Д а д о. Давай сюда нож!

Алексей переводит глаза с одного обидчика на другого. Думает, что делать дальше.

Д а д о. Гони нож!

А л е к с е й. Если я его вытащу, то он окажется в твоей заднице.

В этот момент в тамбур заходит проводница Катя. Дадо и Санджар отскакивают от Алексея, прилипают к окну и даже пытаются улыбаться. Катя подозрительно оглядывает всех и после небольшой паузы кивает в сторону Дадо и Санджара. Те послушно уходят в вагон. Проводница, еще раз бросив взгляд на Алексея, захлопывает за собой дверь. Он, криво усмехнувшись, уходит в другой вагон.

Поезд с людьми на крыше вагонов летит мимо хлопковых полей, где работают дети и женщины. Военный джип летит по трассе, не отставая от поезда.

В служебном купе есть все необходимое для походной жизни: посуда, чайник, видеоплейер с дисками, утюг, вешалки, обувные щетки, на стене плоский телевизор. Бригадир поезда Баграм лежит на нижней полке и играет пультом от видео. Малика стоит у двери, опустив голову.

Они говорят по-таджикски.

Б а г р а м. Как мужа зовут?

М а л и к а. Таир.

Б а г р а м. Что за ребята с тобой?

М а л и к а. Друзья мужа. Мы с одного кишлака.

Баграм привстает и пристально смотрит на Малику.

Б а г р а м. Нет у тебя мужа, бросил он тебя.

М а л и к а. Нет, это не так.

Б а г р а м. Был бы жив, звонил, денег присылал. Сказки будешь мне рассказывать. Таких дурочек, как ты, тысячи, сидят и ждут, а муж там водку пьет, с русской спит или наркоту продает.

М а л и к а. Не твое дело. Где мой билет?

Бригадир достает из кармана билет. Малика отсчитывает купюры.

Б а г р а м. Хочешь, ребятам сделаю места?

М а л и к а. Ты слово дал Кате, но не сдержал.

Б а г р а м. Переезжаешь ко мне, а их поселю в купе проводников.

М а л и к а. Я сказала, что еду к мужу.

Б а г р а м. У тебя год не было мужика. Чё ты ломаешься? Будешь четыре дня жить, как у бога за пазухой. Подумай! Денег дам.

М а л и к а. Подлец!

Громко хлопнув дверью, она уходит. Пробирается по битком набитому вагону, грубо отталкивая пассажиров. Кто-то ей вслед делает замечание.

Алексей открывает дверь и поднимает выдвижную платформу. В тамбур врывается шум колес, внизу стремительно несется земля.

Малика входит в тамбур и замечает висящего на подножке вагона Алексея. Скорость поезда так велика, что солдат не решается спрыгнуть вниз. Увидев девушку, он запрыгивает обратно в тамбур и хватает ее за руку.

А л е к с е й. Заложила меня дружкам. Сука! Сказал, убью!

М а л и к а. Отпусти! Буду кричать. Дадо-о-о!

А л е к с е й. Не ори!

Алексей крепко держит ее за локоть. Малика выдергивает руку и, размахнувшись, бьет его по лицу. Он отлетает в другой конец тамбура. И в эту минуту поезд въезжает на мост. Грохот и мелькание ферм в проеме двери отрезвляют девушку. Она слышит Алексея.

А л е к с е й. Выручи! Мне нужны брюки и рубашка.

Малика растерянно смотрит на солдата.

А л е к с е й. Пойми, в этой форме я сразу попаду в руки ментов. За мной гонятся, у меня нет ни денег, ни документов. Выручи, мне больше некого просить...

Малика, отмахнувшись от Алексея, выходит из тамбура. Алексей со всей силы хлопает дверью вагона, но она не закрывается, продолжает со скрипом болтаться.

Малика идет по вагону и вдруг сзади слышит женский крик. Она оборачивается и видит, как из туалета выходит разъяренная Катя с куском стекла в руке.

К а т я. Опять окно разбили, звери. Только вчера вставили.

Дорогу Малике преграждают глухонемые «челноки» с тюками. Она с трудом обходит их. Торговцы толпятся по всему коридору. Катя берет веник и набрасывается на них.

К а т я. Марш отсюда! Чтобы я вас больше здесь не видела! Надоели со своими тюками.

Глухонемые, промычав что-то, покидают вагон. Один из них останавливается и угрожающе идет на Катю.

Г л у х о н е м о й. Д-д-деньги б-б-б-ерешь, с-с-с-ука, т-т-торговать не д-д-даешь.

К а т я. Я тебе дам «сука». Хватит тут продавать тюремные тряпки, уже полвагона арестантов везем. Концлагерь тут устроили...

Санджар и Дадо хватаются за животики. В вагоне полно пассажиров в одинаковых полосатых пижамах.

Малика заходит в служебное купе и начинает собирать вещи в рюкзак.

С а н д ж а р. Билет взяла?

М а л и к а. Нет.

Д а д о. Почему?

Малика бросает взгляд через их головы. Санджар и Дадо оборачиваются и видят, как в вагон входят трое в униформе: бригадир поезда Баграм и два милиционера, усатый и рябой.

Р я б о й. Готовьте паспорта и билеты.

У с а т ы й м и л и ц и о н е р. Предупреждаю наркодилеров и наркобаранов, особенно «глотателей». Впереди вас ждет злой узбекский пограничник, у него очень длинная рука, достает до печени, готовьтесь снимать штаны.

Б а г р а м. Последнее предупреждение: у кого есть наркота, пока не поздно, выкиньте тихо в окно, не ищите на жопу приключений.

Пассажиры испуганно смотрят друг на друга, их лица напряжены и серьезны. Милиционеры потрошат багаж и карманы пассажиров, делают это грубо, с тумаками и оскорблениями.

Говорят по-таджикски.

Н е б р и т ы й м у ж ч и н а. У меня мешок насвая. Что делать?

Р е п л и к и. В рот положи! И глотай! Ха-ха-ха!

Баграм с угрожающим видом подходит к мужику с насваем (табаком). Тот покорно достает из-под сиденья огромный мешок. Бригадир, увидев солидный груз, от удивления аж присвистывает.

Б а г р а м. Ну ты паровоз! Один все это выкуришь?

Смех в вагоне.

Н е б р и т ы й м у ж ч и н а. Билеты хотел окупить, начальник. Жить-то на что-то надо.

Б а г р а м. На выход с вещами, контрабандист!

Мужчину с мешком пинками выталкивают из вагона.

Усатый милиционер подозрительно перелистывает паспорт парня в кепке.

У с а т ы й м и л и ц и о н е р. Где билет?

П а р е н ь в к е п к е. Не успел купить.

У с а т ы й м и л и ц и о н е р. На выход! Пошел! Быстро! Бегом!

Несчастного парня вышвыривают в тамбур, он головой ударяется об дверь и корчится от боли. Народ неодобрительно гудит. Баграм хватает за шкирку еще двух пассажиров и силой выводит в коридор. Некоторые, не дожидаясь «приглашения», бегут к выходу сами.

Б а г р а м. Я же предупреждал, у кого была депортация, в поезд не садиться. В Россию поедете через пять лет.

Наблюдавшая за этой сценой Малика хватает за рукав Дадо.

М а л и к а. У тебя есть брюки и рубашка?

Д а д о. А что?

М а л и к а. Надо.

Д а д о. Кому?

М а л и к а. Потом объясню. Только быстро!

Дадо вытаскивает из сумки черный пакет.

Алексей снимает с себя военную рубашку, сворачивает ее, открывает дверь, бросает прямо на шпалы и остается в белой

майке. Сзади раздается скрип двери, он оборачивается и видит Малику. Она, не глядя, кидает ему сверток и тут же исчезает. Алексей в растерянности раскрывает пакет и достает оттуда черные брюки и серую клетчатую рубашку.

Поезд, замедляя ход, приближается к станции, мелькают пустые цистерны и полуразрушенные строения. На крыше вагонов шевелятся «зайцы».

Тамбур и проход забиты людьми и чемоданами. Милиционеры продолжают зачистку вагона и отправляют к выходу очередного безбилетника. В отсек, где сидят Малика, Дадо и Санджар, с виноватым видом заходит Катя.

Д а д о. Катя, не переживай, мы всё понимаем. Малике помоги, она должна быть в Москве.

К а т я. За нее не беспокойтесь, я сейчас...

Вдруг проводница замолкает: кто-то хлопает ее по плечу. Она оборачивается: это бригадир поезда.

Б а г р а м. Станция! Быстро! Выпускай людей!

Катя вскакивает и убегает. Баграм, не глядя на Дадо и Санджара, протягивает билет Малике.

Б а г р а м. Возьми.

Малика в растерянности. Она смотрит то на Дадо, то на Санджара.

Б а г р а м (*Дадо и Санджару*). Вас вывести или сами пойдете?

Д а д о. Только попробуй.

Дадо смело смотрит в глаза Баграму, выдерживает паузу, потом берет вещи и выходит. Санджар, схватив свою сумку, выходит за ним. Малика смотрит на билет, затем переводит взгляд на довольного собой Баграма.

Б а г р а м. Денег не надо. Так возьми.

Поезд замедляет ход, приближаясь к приграничной станции. Скрипят тормоза, дымовая труба локомотива хрипит и извергает густой белый пар. На полупустынном перроне стоят милиционеры с собаками.

Поезд останавливается, и из вагонов высыпает народ: парни с сумками, «челноки»-торговцы, цыгане и среди них Алексей, уже в гражданской одежде. Минуя толпу, он идет в сторону обветшалого здания станции, обходит людей с чемоданами и вдруг резко замедляет шаги. В сопровождении человека в униформе ему навстречу идут лейтенант с «калашом» и двое солдат. Их встречают на перроне Баграм и начальник вокзала, мужик с густыми черными бровями. Алексей мгновенно разворачивается и скрывается за киоском.

Л е й т е н а н т. А у местных русских он не мог скрыться?

Н а ч а л ь н и к в о к з а л а. Смеешься, лейтенант. Русские уехали, осталась пара семей. Они все на виду, разведка бы донесла.

Б а г р а м. Он мог спрыгнуть в пути. Мы стольник проехали с Чашмы.

Л е й т е н а н т. Если не возьмем его, нам оторвут головы. Он очень опасен и жесток.

Алексей видит, как лейтенант и солдат вместе с Баграмом садятся в поезд. На перроне суетятся десятки разгневанных пассажиров, самых горячих пытается успокоить милиция, с крыши вагонов угрозами и выстрелами в воздух снимают последних безбилетников. Состав трогается.

Платформу покидает группа молодых людей с чемоданами и сумками, среди них Дадо и Санджар. За их спинами мелькают окна вагонов. Перрон пустеет, люди расходятся. Рядом с киоском возвышается каменный столб, на нем указатель: «Станция Регар — город Москва. Расстояние 3109 км».

Говорят по-таджикски.

С а н д ж а р. Ну что, Москва приближается?

Все хохочут.

Г о л о с М а л и к и. На целых сто километров.

Ребята оборачиваются и видят перед собой Малику.

С а н д ж а р. С ума сошла? Зачем вышла?

Д а д о. Баграм высадил?

М а л и к а. Сама вышла.

С а н д ж а р. Не ври.

М а л и к а. Что я буду без вас делать в Москве? Где буду искать Таира? Дадо, ты же обещал мне помочь его найти. И ты, Санджар, сказал, что не бросишь меня. Мы должны быть вместе.

С а н д ж а р. Надо было врезать этому Баграму.

М а л и к а. В тюрьму захотел? Он боевик, он воевал, у него глаза убийцы.

Д а д о. Ты сумасшедшая! Надо было остаться в поезде. Дождалась бы нас... Ладно, у нас мало времени.

Несколько человек у колонки пьют воду, умываются. Алексей ждет своей очереди. Первым его замечает Дадо.

Д а д о (*указывая на Алексея*). Смотри, мои брюки ему как раз.

С а н д ж а р. И рубашка хорошо сидит.

М а л и к а. Дадо, откуда ты его размер узнал?

Все хохочут. Алексей жадно пьет воду, вытирает лицо рукавом и подходит к Малике.

А л е к с е й. Спасибо, выручила.

М а л и к а (*указывая на Дадо*). Ему скажи, это его вещи.

Алексей подходит к Дадо и протягивает руку, тот отворачивается.

Д а д о. Спасибо в карман не положишь. Из-за тебя нас с поезда ссадили, дезертир хренов. Морду бы тебе набить, гад.

А л е к с е й. А ты попробуй.

Дадо делает шаг навстречу Дроздову, Алексей напрягается. Оба становятся в стойку, но тут между ними встает Малика.

М а л и к а. Не надо, Дадо. Пусть идет куда хочет.

С а н д ж а р. А куда он пойдет? Его везде ищут. Первый же мент наденет наручники.

Д а д о. Иди, топай, оккупант. Вон там видишь горы, за ними Афган, там спрячешься.

Санджар смеется. Малика достает из рюкзака лепешку и протягивает Алексею. Дроздов не сразу, но берет ее и не уходит.

А л е к с е й. Мне в Москву надо...

Дадо рукой показывает ему на заснеженные горы. Дроздов молча разворачивается и медленно шагает в сторону железнодорожных путей. Малика провожает его жалостливым взглядом.

С а н д ж а р. Куда это он?

Д а д о. В горы, к моджахедам.

Все снова смеются.

Солнце уходит за горизонт, темнеет небо, удлиняются тени, отбрасываемые кустами у дороги. Трое ребят спускаются вниз по крутому холму. Впереди Дадо, следом Санджар и Малика. Выходят к речке.

Говорят по-таджикски.

Д а д о. Обувь в руки, брюки до колен, сумки за голову, идем вброд...

Малика складывает туфли в рюкзак, закатывает подол платья, обнажая стройные ноги, ступает в воду вслед за Санджаром и Дадо. Ребята идут медленно, нащупывая дно.

С а н д ж а р. А где граница?

Д а д о. Через километр — минные поля, самый короткий путь до узбекского кишлака Байсун, а там трасса, дорога на Термез. То, что нам надо. Попробуем снова сесть на поезд.

С а н д ж а р. А не подорвемся на минах?

Д а д о. Я знаю тропы, не первый год хожу.

На зеркальной поверхности реки отражаются двигающиеся силуэты людей. Добравшись до противоположного берега, компания падает на траву, чтобы перевести дух.

С а н д ж а р. Есть хочется.

Малика достает из рюкзака лепешку, разламывает ее и угощает ребят. На траве появляются фляжка, пакет с помидорами и нож. Ребята садятся в круг, но тут их внимание привлекают свист, треск и автоматная очередь с противоположного берега. Дадо и Санджар вскакивают, нервно озираются вокруг, стрельба и шум не прекращаются.

Д а д о. Быстро наверх.

М а л и к а. Быстро не могу... Я босиком.

Дадо хватает Малику за руку, и вся троица бросается на холм. Добравшись до верхней точки, ребята прячутся за камнями. Берег напротив просматривается как на ладони. Шум в кустах усиливается, и вдруг из зарослей выбегает Алексей. Не останавливаясь, он бросается в реку, падает, вскакивает, проваливается по пояс в воду, плывет, опять встает и в несколько прыжков добирается до берега. Он оборачивается и видит, как из зарослей выбегают молодой лейтенант с «калашом», два солдата и милиционер-таджик. Алексей кидается на склон. Ботинки скользят на осыпающихся камнях. Офицер, заметив Дроздова, подбегает к берегу и передергивает затвор автомата.

Л е й т е н а н т. Дроздов, стой, стрелять буду.

Алексей продолжает взбираться наверх. Лейтенант берет его на прицел.

С о л д а т. Товарищ лейтенант, уйдет.

Л е й т е н а н т. Дроздов, вернись! Буду стрелять.

С о л д а т. Уйдет, товарищ лейтенант, стреляйте.

Офицер опускает автомат.

Л е й т е н а н т. Хрен с ним. Не возьму грех на душу. Пусть живет, зараза.

М и л и ц и о н е р - т а д ж и к. Дальше не пойдем. Там граница, узбеки и мины.

Алексей вскрикивает и с вершины холма показывает рукой неприличный жест. Лейтенант со словами «Ах ты, сука!» передергивает затвор и стреляет в сторону Дроздова. Алексей падает как подкошенный и кубарем катится вниз. Когда он приходит в себя, то видит у лица тяжелый ботинок. На него сверху вниз смотрит Дадо.

Д а д о. Ты кого нам привел, урод?

Алексей встает и отряхивается, но тут же получает удар в челюсть. Он не настроен драться.

Д а д о. Я тебе сказал идти в горы. А ты куда пришел? Наводчик.

А л е к с е й. Куда пришел, куда пришел?! Иди ты в жопу, понял!

Дадо делает рывок вперед, но тут между ними встает Малика. Он отталкивает девушку, но она опять вырастает стеной между ними.

М а л и к а. Дадо, ты же видел, они хотели его убить.

Д а д о. Ты куда лезешь?

Малика, увидев злобное лицо Дадо, отходит в сторону.

Д а д о. Захотели бы, убили. Они узбекам донесут, и тебя будут там ждать, заодно и нас возьмут. Так что вали обратно, откуда пришел.

А л е к с е й. Никуда я не пойду. Мне в Москву надо.

Д а д о. Какая Москва? Документы у тебя есть?

Алексей виновато опускает голову.

А л е к с е й. Погранцы сошли с поезда. Меня кто-то сдал из местных, за мной опять гнались. Бежал куда глаза глядят.

С а н д ж а р. Дадо, пусть идет с нами. У нас же нет виз в Узбекистан, мы же тоже нелегалы, хотя паспорта в кармане.

Д а д о. Ты ослеп, Санджар. Он же русский, его за километр видно. Засветимся.

Повисает пауза.

М а л и к а. Дадо, пусть остается, обратно ему нельзя.

Д а д о. Зачем бежал-то?

Неправдоподобно огромная луна висит над холмами, тишина и ночной покой царят вокруг. Дорога идет в гору. И только размеренные шаги ребят по узкой тропе оживляют пейзаж.

А л е к с е й. Они бы мне житья не дали. У нас один парень из Питера не выдержал, повесился, другой дрался до последнего, но стал калекой, а третий дождался наряда на Пяндж и весь рожок спустил в сержанта-деда.

М а л и к а. Я думала, что вы в моджахедов стреляете...

А л е к с е й. В моджахедов тоже стреляем.

Д а д о. Я служил на Урале. Стройбат. Три месяца прессовали крепко, на шее шрам от кочерги остался. Смотри! (*Оттягивает воротник.*) Потом пришли в часть кавказцы. Узнали, что я с Памира, братом назвали. Деды обходили меня стороной. Через полгода я попал в рай, на кухню, а там даже офицеры за руку здоровались. Это было еще при Союзе.

Дадо достает из кармана фонарик, включает его и светит вперед. Едва видимая тропа петляет вдоль неглубокой каменистой речки. За Дадо следом идут Алексей, Санджар и Малика.

А л е к с е й. Скорее всего, они раскидали «игрушки».

С а н д ж а р. Чё за игрушки?

А л е к с е й. Противопехотные, ПМН-2, пластик.

Д а д о. Откуда знаешь?

А л е к с е й. Сапер я. Афганский берег Пянджа минировал этими штучками.

Д а д о. Иди вперед, раз такой умный.

Алексей идет по тропе, внимательно глядя себе под ноги. Ребята осторожно следуют за ним.

С а н д ж а р. Что делать будешь? Тебе же дисбат светит.

А л е к с е й. До Москвы бы доехать, а там... Россия большая.

М а л и к а. А ты из Москвы?

А л е к с е й. Подмосковье. Рязань. Слыхала?

М а л и к а. Я в России не была. Муж у меня там в Москве. Я к нему еду.

А л е к с е й. А зачем узбеки минируют поля?

Д а д о. «Дружба народов».

А л е к с е й. Как это?

Д а д о. Бог знает, что-то между ними произошло, говорят, один избил другого, а тот обиделся и заминировал границу.

А л е к с е й. Кто кого избил?

Д а д о. Один президент врезал другому. Путин их разнимал, теперь они враги.

Вдруг из-за кустов раздается шорох. Все напрягают слух, пугливо садятся на корточки и видят, как прямо на них надвигается что-то большое и бесформенное.

С а н д ж а р. Это же корова!

Д а д о. Фу, напугала!

Алексей подходит к животному, берет за веревку-ошейник и похлопывает по шее.

А л е к с е й. То, что нам нужно.

С а н д ж а р. Кушать хочешь?

А л е к с е й. Корову пустим вперед, как на Пяндже. Мы там обычно раскидываем «игрушки» в камышах, чтобы «духи» не прошли, берем с собой корову для страховки, обратно она точно идет по протоптанной дорожке.

Д а д о. Грабите местных?

А л е к с е й. Не-а, корову возвращаем.

Санджар похлопывает животное по толстым бокам. Ребята двигаются дальше, настороженно поглядывая под ноги.

С а н д ж а р. Килограммов двести чистого мяса. Это я вам как повар говорю.

А л е к с е й. Если что-то хрустнет под ногами, не двигайтесь, пока не посмотрю.

Ребята выбираются на поле, заросшее колючкой. Алексей берет палку и бьет животное по заду. Корова безропотно идет вперед, безошибочно нащупывая тропу, за ней, выстроившись в ряд, следуют Алексей, Дадо, Санджар и Малика. Санджар достает из сумки бубен и привязывает к ошейнику коровы, инструмент издает знакомые звуки.

Д а д о. Ты чё делаешь? Зачем нам концерт?

С а н д ж а р. Темно... Может убежать, на всякий случай, чтобы не потеряли ее.

А л е к с е й. Мы корове на шею вешали гильзы от снарядов, тоже колокольчик.

Вдруг тишину ночи разрывает мобильный телефон. Ребята останавливаются. Малика копается в сумке, достает трубку и прикладывает ее к уху.

М а л и к а (*говорит по-таджикски*). Карим, это ты? Нет, нас высадили. Но я обязательно приеду. Найди Таира, обязательно его найди и скажи, чтобы он встретил меня на Казанском вокзале.

Дадо начинает нервничать, глядя на Малику. Санджар и Алексей пугливо озираются.

Д а д о (*говорит Малике по-таджикски*). Что ты орешь? Говори тише, менты и собаки сбегутся со всех окрестностей.

Малика отворачивается, прижимая плотнее трубку к уху.

М а л и к а (*шепотом в трубку*). Я потом скажу, когда приедет поезд. Карим, найди его, я тебя прошу... (*Прячет телефон и умоляюще смотрит на Дадо.*) Это Карим... Он знает, где Таир.

Санджар, Дадо и Алексей следуют за коровой по заросшему диким кустарником полю. Сквозь ночной туман едва различимы огни узбекского кишлака.

Д а д о. Это Байсун, за ним трасса, до Термеза двести километров, утром сядем на попутку и через три часа будем в городе на вокзале.

С а н д ж а р. Не опоздаем?

Д а д о. Не должны. Поезд два часа будут шерстить на таджикской таможне и пять на узбекской. В Термез приедет в двенадцать часов.

А л е к с е й. А билеты?

Д а д о. С Баграмом договоримся. Там уже контроля нет. А бригадир деньги любит.

Ребята дружно хохочут. Туман становится плотнее.

А л е к с е й. А где граница?

Д а д о. Прошли уже...

А л е к с е й. А столбики, колючая проволока?

Д а д о. Это у вас в Афгане «система», а здесь непонятно, где Таджикистан, а где Узбекистан.

Санджар отвязывает бубен с ошейника коровы, разворачивает ее и бьет палкой по заду. Животное исчезает в утреннем тумане.

С а н д ж а р. Теперь можно перекусить.

Ребята падают на траву. Малика достает из рюкзака пакет с продуктами и раскладывает их на траве. Она разламывает лепешку и, порезав аккуратно помидоры и огурцы, кладет на хлеб. Девушка замечает, как Дроздов смотрит на нее, и от этого ее движения легки и гармоничны. На ее ладони появляется пакетик с солью, ребята поочередно отсыпают себе по щепотке. И в этот момент звучит мощный хлопок, Малика вздрагивает и рассыпает соль. Раздается истошное мычание коровы. Все напрягаются. Дадо вскакивает, пытается что-то разглядеть в густом тумане.

Д а д о. Черт! Подорвалась.

А л е к с е й. И у нас такое бывало...

Ребята вопросительно смотрят на Дроздова, тот сидит как ни в чем не бывало и спокойно ест бутерброд.

А л е к с е й. Это уже шашлык, ей ничем не поможешь.

С а н д ж а р. Надо бежать, мы засветились.

Д а д о. Без паники, идем в кишлак. Перекур отменяется, подъем.

Ребята выходят на тропу, но тут сзади опять мычит корова. Дадо останавливается, достает из сумки нож.

С а н д ж а р. Не ходи туда! Там же мины.

Д а д о. Ждите здесь.

Дадо идет быстро по тропе, глядя себе под ноги. Пройдя два десятка шагов, он натыкается на корову. Животное лежит на траве, корчится в предсмертных судорогах, брюхо в крови. Он наклоняется, закидывает ей голову, проводит лезвием по шее и отворачивается. И в этот момент раздаются крики: «Стой! Будем стрелять». В небо взлетает ракетница. Слышится топот ног. Дадо вскакивает, бежит по тропинке и сталкивается лицом к лицу с Маликой, Санджаром и Алексеем.

А л е к с е й. Погранцы!

С а н д ж а р. Узбеки!

Д а д о. Назад! Там мины. Сюда.

А л е к с е й. Смотреть под ноги.

Дадо ведет за собой ребят по каменистой почве, сквозь колючки и кустарник. Тропа резко исчезает. Ребята идут быстро и молча, петляя между камнями.

Из тумана выбегают люди с оружием: круглолицый офицер в фуражке и с ним два прыщавых солдата. Лейтенант вскидывает автомат и выпускает очередь в сторону холмов.

Говорят по-узбекски.

К р у г л о л и ц ы й о ф и ц е р. Убежали.

С о л д а т. Далеко не уйдут, там мины.

К р у г л о л и ц ы й о ф и ц е р. Туман рассеется, возьмем их.

С о л д а т. Или трупы подберем.

Ребята уходят все дальше, бесшумно и торопливо. Дорогу окутывает густой туман, он катится огромными волнами, так что фигура соседа то проступает размытой тенью, то исчезает вовсе. Впереди Алексей, позади Санджар, Малика и Дадо. Сзади опять слышны выстрелы. Дадо вдруг закатывает глаза и падает навзничь. Малика бросается к нему на помощь. Санджар и Алексей поднимают его за руки и замечают кровь на рубашке.

Д а д о. Суки! Продырявили.

Он хватается за бок и тихо стонет.

А л е к с е й. Нужна тряпка! Быстро!

Санджар достает из сумки белую футболку и протягивает ее Алексею. Тот берет ее, сворачивает в три слоя, поднимает рубашку Дадо и прикладывает футболку к ране.

А л е к с е й. Прижми рукой, чтобы кровь не шла.

М а л и к а. Он умрет, он умрет. Надо его к доктору.

С а н д ж а р. Чё орешь, паникерша!

Малика отходит в сторону, Алексей сурово смотрит на Санджара.

Д а д о. Надо прорваться в кишлак, там есть надежные люди... Контрабандисты.

А л е к с е й. Через полчаса от потери крови он потеряет сознание.

Дадо медленно встает и делает несколько самостоятельных шагов.

Туман постепенно рассеивается. Из-за холмов показывается небольшой кишлак. На его окраине пашет ровный клочок земли деревянной сохой старик узбек в чалме, с темным, сморщенным,

как печеное яблоко, лицом. Завидев ребят, он останавливается. Санджар и Алексей несут на себе Дадо. Старец идет им навстречу. Дадо кладут на землю.

С а н д ж а р. Бобо[1], ты можешь нам помочь?

С т а р и к. Идите за мной. Только быстро, здесь опасно.

Алексей быстро разрезает пропитанную кровью рубашку и переворачивает Дадо на бок, накладывает тампоны на сквозную рану и перебинтовывает. Санджар и Малика на подхвате, подают ему ножницы, марлю и бутылку с водкой. Дадо сучит ногами, упирается дрожащими руками в тахту, пытаясь приподнять голову, чтобы увидеть рану. Малика держит его за голову и читает молитвы.

С а н д ж а р. Так ты сапер или врач?

А л е к с е й. Пуля прошла насквозь, вроде ничего не задела.

М а л и к а. В детстве хотела стать врачом, но когда увидела первый раз кровь, упала в обморок.

А л е к с е й. Попадешь в армию, всему научат, особенно на границе. Пусть глотнет водяры.

Алексей смотрит на Малику, та, поймав взгляд Дроздова, отводит глаза и продолжает что-то причитать. Санджар протягивает Дадо бутылку водки. Тот с трудом делает пару глотков. Внутри сарая, где лежат мешки с зерном, душный полумрак, из маленького оконца под крышей наискось светит солнечный луч, в нем клубится золотистая пыль. В этот момент резко распахивается дверь, ребята вздрагивают, появляется старик, подходит к Санджару и протягивает ему маленький пакетик.

Говорят по-таджикски.

С т а р и к. Растворишь это в чае, дашь ему, боль пройдет, и он уснет.

С а н д ж а р. Что это?

С т а р и к. Опий.

С а н д ж а р. Сколько мы вам должны?

С т а р и к. Нисколько.

Санджар. Отец, не темни. Сколько?

С т а р и к. Заплати только за «лекарство», за остальное Бог рассчитается.

[1] Дедушка (*с узб.*).

Д а д о. Бобо, мы можем у тебя передохнуть?

С т а р и к. Только до вечера. Погранцы или менты могут прийти в любой момент.

Д а д о. Дай нам время собраться.

Старик кивает головой.

С а н д ж а р. Бобо, за холмом лежит корова, двести кило чистого мяса.

С т а р и к. Поздно сказал, погранцы ее уже подобрали... Я достану вам машину.

Старик, улыбаясь, покидает амбар, обнажив два кривых зуба на голых деснах. Дадо стоном подзывает к себе ребят. Он лежит на деревянной тахте, закрыв глаза, лицо потное и бледное.

Д а д о. Алеш, извини, что наехал.

Алексей и Малика накрывают его пледом.

Д а д о. Понимаешь, Алеш, мы должны сидеть в поезде и ехать в Москву, а теперь... прячемся здесь в сарае, и у меня еще и дырка в боку. Полный шандец!

А л е к с е й. Я все забыл, Дадо. Никаких обид. Ты наркотиком сильно не увлекайся. Антибиотики надо колоть.

Дадо понимающе качает головой.

Д а д о. Термез отменяется.

А л е к с е й. Почему?

Д а д о. Там русского будут искать, и вас заметут. Ловите машину и топайте прямиком через пустыню до Казахстана, к вечеру доедете, граница дырявая, перейдете ее ночью, утром прыгнете в поезд «Душанбе — Москва» на станции Бейнеу, это уже Казахстан, там визы не нужны, оттуда до Москвы — двое суток. (*Свободной рукой он откуда-то достает скомканные доллары и протягивает их Санджару. Тот в нерешительности: брать или не брать?*) Возьми, потом отдашь. Вам они больше пригодятся.

С а н д ж а р. Дадо, я тебя не брошу. Ты без меня никуда не двинешься, ты же умрешь здесь один. Давай вернемся обратно, дома подлечишься и потом вместе рванем в Москву. Я поговорю со стариком, он даст лошадь.

Д а д о (*смеясь*). А как же Путин? Кто ему сделает знаменитый плов с барбарисом.

М а л и к а. А как же я? Я домой не хочу, мне надо в Москву. Санджар, Дадо, что мне делать без вас? Надо мной

все будут смеяться. Я без мужа не вернусь в кишлак.

Дадо жестом подает знак Алексею, чтобы он вышел. Дроздов, усмехнувшись, покидает сарай.

На крыльце одноэтажного глиняного дома дети играют в машинки, напротив на топчане сидят и вышивают тюбетейки две женщины, молодая с туго завязанным платком на голове и костлявая старуха. Алексей садится на скамейку, закуривает и смотрит на женщин, те, приостановив работу, с любопытством разглядывают его.

Дадо делает усилие, чтобы подняться, но у него не получается. От злости он сжимает зубы, бледнеет и начинает стонать. Санджар и Малика в растерянности. Они замечают, как глаза Дадо становятся влажными.

Девушка кладет руку на плечо Дадо, но тот резко отбрасывает ее. Малика от испуга вздрагивает.

Говорят по-таджикски.

С а н д ж а р. Дадо. Я тебя понимаю, рана болит, потерпи, наркотик начнет действовать, ты заснешь.

Дадо трясет, он плачет. Малика опять пытается его успокоить, поглаживая плечо.

Д а д о. Я хотел отомстить за брата. Думал, найду этого подонка, который пырнул его ножом, и зарежу, как эту корову.

Дадо достает свободной рукой клинок и бросает его на пол. Санджар поднимает нож.

С а н д ж а р. Дадо, ты обязательно встанешь на ноги и отомстишь. Сейчас успокойся, тебе надо полежать несколько часов. Ночью пойдем обратно.

Дадо вытирает слезы, привстает и молча кладет долларовые купюры в карман жилетки Малики. Та от удивления теряет дар речи.

С а н д ж а р. Дадо, ты что делаешь? Ты хочешь, чтобы она поехала с русским? Я ему не доверяю, Дадо. Проснись. Нас не поймут, если узнают, что мы Малику доверили кафиру.

Малика сидит потупив взор.

Д а д о. У него обратной дороги нет. А Малику одну я не отправлю. Без мужика ей нельзя. Так что она поедет с ним.

С а н д ж а р. Я ее не пущу.

М а л и к а. А я все равно поеду.

С а н д ж а р. Заткнись. Поедешь обратно домой. Теперь я здесь командую. Поняла?

Мимо хлопковых полей на большой скорости летит «Нива», обгоняя груженные овощами и фруктами фуры.

В кабине сидят Алексей и Малика. За рулем водитель с копной курчавых волос над круглым смуглым лицом. Он настраивает радио, пытаясь поймать танцевальную мелодию, находит ее и откидывается назад, одной рукой держась за руль.

М а л и к а. Сколько мы тебе должны?

К у р ч а в ы й. По сто долларов с брата.

Алексей ерзает, сидя на заднем сиденье. Его нервозность замечает Малика.

М а л и к а. Леша, не волнуйся. Если сможешь, отдашь в Москве, если нет, Бог возместит, так Дадо сказал.

Алексей с облегчением вздыхает.

К у р ч а в ы й. А визы у вас есть?

М а л и к а. Нет.

Водитель резко жмет на тормоз, и «Ниву» заносит на обочину.

К у р ч а в ы й. Вы что, охренели? На первом же посту вас закроют и депортируют.

А л е к с е й. Зачем нужны визы?

М а л и к а. В поезде не нужны, но здесь нужны. Визовый режим с Узбекистаном.

Водитель поворачивается к Алексею.

К у р ч а в ы й. Солдат, у тебя документы есть?

А л е к с е й. Нет.

Курчавый сбрасывает скорость и съезжает с трассы на грунтовую дорогу.

А л е к с е й. Ты куда завернул?

К у р ч а в ы й. Там везде посты, поедем через кишлаки и хлопковые поля. Теперь с каждого по сто пятьдесят долларов.

М а л и к а. Как тебе не стыдно? Бессовестный.

Водитель вновь жмет на тормоз. Машина останавливается посреди пыльной дороги.

К у р ч а в ы й. Выходи! Оба выходи!

Малика и Алексей молча переглядываются.

К у р ч а в ы й. Семьсот километров туда, семьсот обратно. Кто за бензин будет платить?

А л е к с е й. Ладно, не ори. Дадим тебе триста долларов. Езжай!

Водитель сидит не шелохнувшись. Малика смотрит в окно. Алексей тяжело вздыхает.

К у р ч а в ы й. Деньги вперед.

А л е к с е й. Ты сначала довези, а потом деньги проси.

Курчавый делает вид, что не слышит, и что-то насвистывает себе под нос. Малика смотрит на Алексея, тот кивает, она тотчас достает из кармана скомканные доллары и передает их водителю. Тот их прячет за пазуху и трогает машину. Малика удовлетворенно смотрит на Дроздова, тот ей весело подмигивает. Она, смутившись, отворачивается.

К у р ч а в ы й. Солдат, а ты женат?

А л е к с е й. Нет пока.

К у р ч а в ы й. А невеста есть?

Алексей отвечает не сразу.

А л е к с е й. Нет.

К у р ч а в ы й. Да, в России красивые девушки... Я в Подмосковье на стройке работал, скоро опять поеду... Эх, Москва, Москва. Все туда едут!

Водитель лихо крутит баранку, выезжая на встречную полосу и прижимая к обочине гужевые повозки и трактора. Алексей засыпает на заднем сиденье.

Солнечные лучи бьют через окно прямо в глаза спящему Алексею. Он ерзает, переворачивается на другой бок и закрывается одеялом. Раздается звонок. Алексей открывает глаза, прислушивается. Звонят беспрерывно.

А л е к с е й. Кого это несет с ранья?

Из соседней комнаты доносится звук шагов, в проеме двери мелькает фигура женщины в халате. Это Вера Георгиевна, мать Алексея, ей пятьдесят лет.

Г о л о с В е р ы Г е о р г и е в н ы. Лежи сынок. Я открою. Кто там?

Ж е н с к и й г о л о с (*за дверью*). У меня потоп. Залили нижнюю квартиру, черт бы вас побрал. Открывайте!

В е р а Г е о р г и е в н а. Сейчас, сейчас. Иду.

Она щелкает замком и распахивает дверь. На пороге стоят милиционер, капитан, и с ним человек в армейской форме, майор. За спиной мужчин прячется какая-то женщина, она смущается и быстро исчезает. Секундное замешательство. Вера Георгиевна делает резкое движение, пытается силой захлопнуть дверь, но поздно, капитан блокирует ее ногой и вламывается в квартиру.

К а п и т а н. Где он?

В е р а Г е о р г и е в н а. Кто?

К а п и т а н. Ты дуру из себя не строй. (*Осматривается, идет вперед и заходит в первую же комнату. Видит Алексея, сидящего в трусах на кровати.*) Тебя одеть или сам оденешься?

Алексей в растерянности, он еще не совсем проснулся. Перед ним капитан и майор, позади них мать с испуганным лицом. Она бросается к сыну и закрывает его собой.

В е р а Г е о р г и е в н а. Уходите, я сейчас милицию вызову.

Милиционер смеется.

К а п и т а н. Вера Георгиевна, ты чё, своего участкового уже не узнаешь?

Майор и капитан хохочут. Вера Георгиевна в растерянности. Алексей медленно надевает брюки и рубашку. Мать, оценив ситуацию, бросается в коридор, хватает телефонную трубку и нажимает на кнопки. Капитан подходит к уже одевшемуся Дроздову.

К а п и т а н. Покажи руки.

Алексей смотрит на свои руки. Майор ловко надевает на них наручники. Парень в шоке, у матери округляются глаза, она делает шаг вперед, но осекается, в трубке звучит женский голос.

В е р а Г е о р г и е в н а. Шура, беги сюда. Его арестовали. Беги быстрей. Зови отца, мать…

К Вере Георгиевне подскакивает капитан, вырывает трубку из ее рук и бросает на аппарат.

М а й о р. Ты митинг не устраивай. Иди лучше собери еды в дорогу.

Мать Алексея издает страшный вопль, начинает метаться по комнате.

В е р а Г е о р г и е в н а. Люди добрые, помогите. Сына забирают. Не пущу. Сволочи, убирайтесь отсюда.

М а й о р. Ты из себя народную артистку не строй, а то уголовное дело на сына заведем как на уклониста… Пять повесток послали, ни разу не пришел. Ходит, бегает и прячется.

Женщина опускается на колени.

В е р а Г е о р г и е в н а. Я прошу вас, не забирайте. Он единственный сын, вырос без отца.

М а й о р. А кто Родину будет защищать? Пушкин?

Алексей подходит к матери, скованные руки мешают ему ее обнять, она цепляется за него и как будто хочет удержать.

А л е к с е й. Мать, не реви, ты что... Успокойся, все будет нормально.

М а й о р. Поедем в военкомат, быстро все оформим, вечером сядешь на поезд, там тебе скажут, где будешь служить.

Алексей осторожно освобождается от матери, выходит в коридор, она следует за ним, расталкивая непрошеных гостей. Когда до двери остается пара шагов, она разворачивается и бросается на мужчин всем свои весом, майор падает на пол, капитан еле удерживается на ногах.

В е р а Г е о р г и е в н а. Леша, беги, я их придержу.

Алексей открывает дверь и пулей вылетает из квартиры. Бежит вниз по лестнице — раз пролет, два пролет — и тремя этажами ниже натыкается на двух милиционеров. Они его быстро кладут на пол. Сверху доносятся крики женщины, возня и хлопанье двери.

Г о л о с В е р ы Г е о р г и е в н ы. Алеша! Береги себя!

Майор спускается по лестнице, поднимает Алексея и грубо толкает его в плечо.

А л е к с е й. Только без рук, командир.

Он корчится от боли, наручники жмут ему кисти. Пытается потереть ушибленное колено, но безуспешно: сзади майор бьет его коленом в зад. От удара Алексей теряет равновесие, падает и скатывается по ступенькам. Внизу скрипит дверь, слышатся чьи-то шаги, топот, тяжелое дыхание. Через мгновение на площадке появляется Шура. Она испуганно смотрит на майора и двух милиционеров, которые спускаются по лестнице. Алексей лежит на площадке.

Ш у р а. Вы что делаете, гады?

Майор кивает милиционерам, они быстро поднимают парня, берут его за локти и тащат вниз по лестнице. Шура бросается к Алексею и зависает на его плечах.

Ш у р а. Я тебя буду ждать, Леша... Гады, звери... Тебе больно? Леша, пиши мне обязательно... Чё наручники на него надели?.. Он чё, бандит?.. Леша, я тебя люблю...

Алексей просыпается от женского крика. Малика, высунувшись из окна, показывает рукой куда-то в сторону хлопковых полей.

М а л и к а. Поезд! Наш поезд!

Алексей подается вперед, чтобы разглядеть сквозь холмы и деревья мелькающие вдали вагоны.

К у р ч а в ы й (*по-таджикски*). Чтобы его догнать, надо менять маршрут, выйти на трассу. Поезд затем уйдет за большие холмы и выскочит только за перевалом в районе Карши.

М а л и к а. Давайте на него поглядим вблизи. Я хочу покричать. Гони! Гони!

К у р ч а в ы й. Но мы можем нарваться на гаишников.

А л е к с е й. Сворачивай на трассу, поглядим на поезд и опять вернемся на старую дорогу.

К у р ч а в ы й. Ну смотрите...

По гладкому асфальту несется «Нива», обгоняя колонну из фур. Машина стремительно приближается к составу, который сбрасывает скорость на повороте.

Курчавый быстро сокращает расстояние между машиной и поездом. За окном мелькают окна вагонов. На некоторых — белая табличка «Душанбе — Москва». Малика, высунувшись из «Нивы», орет во весь голос: «Э-э-э-эй! Мы здесь!» Несколько пассажиров высовывают голову в окно и машут в ответ. Ребята в салоне «Нивы» кричат еще громче. Курчавый смотрит на них, как на сумасшедших.

М а л и к а. Может, Катя нас увидит...

А л е к с е й. Или Баграм.

Малика сильно возбуждена и никак не может успокоиться. Она высовывается из окна, кричит и машет платком.

А л е к с е й. Жалеешь, что сошла с поезда?

М а л и к а. Не знаю. Куда я без ребят?

А л е к с е й. Теперь ты со мной. Не бойся, не обижу.

«Нива» летит по трассе, поезд уходит за большой холм и вскоре совсем исчезает из виду. На огромных щитах вдоль дороги изображены портреты президента страны и его цитаты: «Узбекское гостеприимство не знает границ!»

Алексей и Малика сидят понурив голову. Курчавый сбрасывает скорость,

закуривает насвай и включает радио, из которого доносится гортанное пение. Хлопковые поля сменяются барханами, встречный ветер поднимает в воздух песчаную пыль.

К у р ч а в ы й. Через пару часов будем на казахской границе, перейдете через мост, а там уже пешком до станции Бейнеу.

Курчавый начинает подпевать солисту. Алексей с интересом разглядывает тамошнюю жизнь за окном автомобиля. Гужевые повозки, ослики с поклажей, заброшенные фермы на пустырях. Малика не замечает, как засыпает на плече у Алексея. Он не может уснуть. Сидит, думает. Прислушивается к ее дыханию. Малика во сне доверчиво трется о его плечо. Солнце прячется за степь. Алексей запрокидывает голову и закрывает глаза.

Алексей сидит на подножке грузовика и читает письмо. Вдруг он замечает, как начинает дрожать его одна рука, затем другая, он откладывает листок бумаги в сторону и сжимает кулаки, дрожь не прекращается. Он расстегивает воротник, будто задыхается, еще раз смотрит на письмо, сворачивает его и кладет в карман. Встает, заводит двигатель, бросает инструменты в ящик, вытирает лицо грязным рукавом, закуривает сигарету и опять садится на подножку кабины. Дымит, как паровоз, и не замечает, как в автопарк заходят трое — сержант и два рядовых. Они направляются к нему. Алексей сидит, уткнувшись глазами в землю, лицо бледное и неподвижное, оживает только тогда, когда видит перед собой до блеска начищенные сапоги. Он поднимает голову: над ним стоит ухмыляющийся во весь рот сержант с фиксами. Алексей тушит недокуренную сигарету и встает.

С е р ж а н т. Выезжал в кишлак?

А л е к с е й. Так точно, выезжал, товарищ старший сержант!

С е р ж а н т. Где сигареты? Где пузырь? (*Пауза.*) Язык проглотил?

А л е к с е й. Никак нет, товарищ сержант.

С е р ж а н т. Ну и где?

А л е к с е й. Денег не было, товарищ сержант.

С е р ж а н т. Кого это волнует?

Алексей видит, как все трое ухмыляются над ним.

С е р ж а н т. Ты понял, что я тебе сказал?

А л е к с е й. Так точно, понял.

С е р ж а н т. Ты меня на «понял» не бери, а? Понял?

А л е к с е й. Так точно, понял.

С е р ж а н т. Еще раз тебе повторяю, ты меня на «понял» не бери! Понял?

А л е к с е й. Понял, товарищ сержант.

С е р ж а н т. Где сигареты, идиот? Где пузырь?

Алексею заламывают руки. Сержант бьет его кулаком в лицо. У Алексея течет кровь из носа.

С е р ж а н т. Ты вопрос понял, рядовой Дроздов? (*Наклоняется над его ухом и шепчет.*) Понял или не понял?

А л е к с е й. Понял, товарищ сержант.

С е р ж а н т. Ты меня на «понял» не бери, понял?

А л е к с е й. Понял, товарищ сержант.

Сержант делает два шага назад и с разбегу бьет Алексея ногой в грудь. Тот падает. Все трое смеются стоя над ним. Взгляд Алексея падает на монтировку, которая лежит под колесом машины. Он хватает инструмент и кидается на своих обидчиков. Бьет налево-направо. Топот, крики. Схватка. Трое на одного. На шум в автопарк сбегаются офицеры и солдаты, но Алексея уже не остановить, он бьет кулаком первого попавшегося лейтенанта в челюсть, тот падает. Алексей прыгает в кабину, заводит двигатель и дает по газам, чуть не сбив своих сослуживцев. ГАЗ-66 выруливает на плац и несется дальше по территории военной базы. Откуда-то из глубины части раздается вой сирены. Проехав на большой скорости мимо казарм, грузовик на полном ходу врезается в закрывающиеся ворота КПП, таранит их с треском. Тяжелая машина рычит и прорывается через тиски створок, которые не успевают сомкнуться. Из проходной выбегают несколько автоматчиков. Грузовик, набрав скорость, исчезает за поворотом.

Курчавый, заправив машину, вытаскивает пистолет из бензобака и цепляет его за колонку. Он обходит «Ниву», садится за руль, включает зажигание, стрелка на панели приборов показывает полный бак. Водитель заводит двигатель, и в этот момент рядом тормозит милицейская «Нексия» с привычной раскраской. В ней сидят двое в форме. Один из них жестом подает знак, чтобы «Нива» никуда не двигалась.

Курчавый лезет в бардачок за документами. Малика достает из рюкзака куполообразную серого цвета тюбетейку и протягивает ее Алексею.

А л е к с е й. Что это?

М а л и к а. Это тебе подарок от старухи, жены старика контрабандиста. Она говорит, в ней ты будешь меньше похож на русского.

Алексей надевает тюбетейку и начинает смешно крутить головой.

А л е к с е й. Ну как?

Малика смеется и пытается ему помочь надеть ее правильно.

К у р ч а в ы й. Все равно на русского похож.

Малика, сидя на заднем сиденье, поправляет волосы. Из милицейской машины выползают пузатый лейтенант и седой старшина. Офицер подходит к «Ниве», заглядывает внутрь и подозрительно смотрит на пассажиров. Малика и Алексей стараются не смотреть лейтенанту в глаза.

Л е й т е н а н т. Выходи!

Курчавый вылезает из машины. Сержант идет к колонке и вставляет пистолет в бензобак патрульной машины.

Л е й т е н а н т. Документы.

Курчавый послушно достает права и передает их офицеру. Тот пристально рассматривает их и одновременно кидает взгляд в сторону Малики и Алексея.

Л е й т е н а н т. Кто такие?

К у р ч а в ы й. Родственники.

С т а р ш и н а. Русский тоже родственник?

К у р ч а в ы й. Друг из Ташкента.

Алексей, сидя на переднем сиденье, внимательно следит за каждым жестом инспектора, который что-то говорит курчавому.

М а л и к а. Он что-то заподозрил.

А л е к с е й. Я ему не понравился.

Алексей бросает взгляд вниз, под руль, и видит ключ в замке зажигания. Он, не спуская глаз с милиционеров, плавно пересаживается в кресло водителя, заводит мотор и, увидев, как к нему уже бегут милиционеры, давит на акселератор. «Нива» ревет, резко рвет вперед и, чуть не задавив инспекторов и бросившегося к машине курчавого, выруливает на трассу. Малика оборачивается и видит, как милиционеры бегут к своей машине.

М а л и к а. Ты сошел с ума. Они же нас поймают.

А л е к с е й. Ты хочешь обратно в Таджикистан? Я не хочу.

Белая «Нива» мчится по пустынной трассе, ее преследует милицейская «Нексия». Машины огибают холмы, косогоры, поворот за поворотом, милицейская легковушка с включенной сиреной почти догоняет джип.

А л е к с е й. Сейчас посмотрим, как вы будете у меня летать.

Алексей резко сбрасывает скорость и съезжает с трассы на бездорожье.

«Нива», раскачиваясь, прыгает на кочках, поднимает клубы пыли. «Нексия» тоже съезжает на грунт и тоже начинает подпрыгивать.

Лейтенант ловко маневрирует между холмами, преследуя «Ниву». Сержант достает пистолет и выглядывает в окно, но дважды бьется головой о раму. Кочки подбрасывают машину так сильно, что офицер вынужден нажать на тормоз. «Нексия» останавливается, утонув в облаке пыли. Лейтенант, смачно сплюнув, провожает ненавистным взглядом «Ниву», которая исчезает за холмом.

Алексей крепко держит руль, Малика, схватившись за поручень, подпрыгивает вместе с машиной. «Нива» на всей скорости въезжает в речку, но на середине останавливается. Мотор глохнет. Дроздов и Малика выпрыгивают в воду и бегут к противоположному берегу.

Дорога. Превозмогая усталость, бегут Алексей и Малика. Слышен гудок паровоза. Ребята сворачивают с дороги и бегут напрямик через кустарник.

Железнодорожная станция. Снова шум и суета посадки. Недалеко виднеется обветшалое одноэтажное здание вокзала, откуда выходят люди с чемоданами и сумками. Русские, казахи, узбеки... Вокруг звучит русская и нерусская речь. Слышатся гудки паровозов. На перроне стоит указатель: «Бейнеу — Москва. Расстояние 2232 км».

Малика и Алексей протискиваются сквозь толпу к вагону номер 8. Пробиваясь к дверям, они теряют друг друга. На ступеньках вагона Дроздов оборачивается, ища глазами Малику. Ему преграждает путь проводница Катя.

К а т я. Куда? Где билеты?

Алексей хватает Малику за руку, рывком вытягивает ее из толпы и буквально бросает на Катю.

М а л и к а. Екатерина Васильевна, это я, Малика.

Проводница узнает Малику.

К а т я. Боже мой, откуда ты? Быстро заходи.

Какая-то женщина-казашка и русский мужик с чемоданом пытаются втиснуться в вагон. Проводница не пускает их. Малика уже в тамбуре, а Алексей все еще топчется на ступеньках.

М а л и к а. Это Алеша, он вышел с нами в Регаре.

К а т я. Нет, нет! Дезертира я не пущу. От него одни неприятности, пусть покупает билет.

Вокруг шумят и толкаются пассажиры. Проводница бесцеремонно отталкивает Алексея.

М а л и к а. Он со мной! Я без него не поеду. Он нам помог, он спас Дадо.

К а т я. Малика, Баграм оторвет мне голову.

Малика умоляющим взглядом смотрит на проводницу. Та качает головой. Малика пытается сойти с поезда.

М а л и к а. Тогда мы вместе выходим.

К а т я. Малика, ты меня режешь без ножа. Быстро заходите.

Малика и Алексей вновь оказываются в тамбуре.

Г о л о с и з р е п р о д у к т о р а. Внимание, отправляется поезд «Душанбе — Москва».

Пассажирский поезд летит меж высоких красных холмов, ему навстречу несется бесконечно длинный товарняк. Машинисты обоих составов приветствуют друг друга протяжными гудками.

Рахим, небритый старик в тюбетейке, вытаскивает из кармана часы на цепочке, поднимает крышечку и произносит: «Пора!» Затем он встает, достает с багажной полки сверток-трубу, которая превращается в миниатюрный коврик с компасом посередине. Стрелки прибора, сделав несколько колебаний, замирают на букве W.

Р а х и м (*по-таджикски*). Мекка — по направлению движения поезда.

Пассажиры словно по команде вскакивают со своих мест, выстраиваются в цепочку в проходе, стелют на пол кто поясной платок, кто кусок простыни, а кто и газету. Рахим с ковриком занимает ведущее положение. Он величественно поднимает перед собой руки и начинает молитву.

Катя заводит Алексея и Малику в вагон и жестом указывает им на два свободных места в первом отделении.

К а т я. Малика, вот твой билет, с солдатом будем разбираться. Боюсь, что Баграм его скинет с поезда...

Пассажиры с интересом разглядывают Малику и Алексея. Дроздов смотрит на молящихся в проходе людей. Бородатые и щетинистые мужчины, сидя на коленях, синхронно поворачивают голову то влево, то вправо, произнося суры из Корана. Алексей замечает, как волнуется Малика, когда их взгляды пересекаются, она смущенно отводит глаза. Дроздов и Малика садятся ближе к окну.

А л е к с е й. Смотри, верблюды! (*Прилипает к стеклу.*) Смотри, там почти караван. Они двугорбые.

Малика видит через окно, как босоногие мальчишки палками гоняют по барханам гигантских двугорбых верблюдов.

А л е к с е й. Первый раз в жизни вижу живых двугорбых верблюдов.

М а л и к а. Я их видела в детстве, но только в зоопарке.

Верблюды остаются позади, поезд несется вперед под пронзительное пение молитвы, которая оживляет своей магической силой безжизненные пески и барханы.

В вагоне едет русская семья: муж, жена и двое детей. Мальчик лет десяти все время пытается что-то спросить у родителей, пальцем показывая на старика Рахима, но мать бьет его по руке, давая понять, что нельзя шуметь во время молитвы. Алексей замечает их и, улыбнувшись, поворачивается к Малике.

А л е к с е й. А ты не молишься?

М а л и к а. Суры знаю, но не молюсь. У нас только бабушки молятся, женщины не очень. А ты?

А л е к с е й. Нет, не молюсь, но я крещеный.

За столом в плацкартном вагоне сидит большая шумная компания — Малика, Алексей, рыжий парень с веснушками

Тимур, старик Рахим и проводница Катя. На столике угощение — чай, печенье, конфеты и лепешки.

Т и м у р (*по-таджикски*). Россия для меня всё! Россия дала мне жену! Если бы я работал в Таджикистане, я бы никогда не женился, дом бы не построил и машину не купил. Теперь у меня только одна мечта, а точнее, две: выдать замуж младшую сестру и заработать денег, чтобы мама могла поехать в Саудовскую Аравию совершить хадж. На этом Россия для меня закончится!

Р а х и м. Молодец! Настоящий мусульманин.

Тимур явно доволен собой. Он с интересом смотрит на Алексея, который не участвует в разговоре, но все время смотрит на Малику.

Т и м у р (*по-русски, Алексею*). Вот скажи мне, солдат, что вы делаете у нас на Памире?

А л е к с е й. Границу охраняем.

Т и м у р. От кого?

А л е к с е й. От моджахедов, от контрабандистов.

Т и м у р. Как вы ее охраняете? Наркота из Афгана идет тоннами.

А л е к с е й. Ваши же люди ее и таскают.

По вагону проносится неодобрительный гул.

Т и м у р. Кто таскает? Ты чё такое говоришь, солдат? Мы таскаем? Это русские генералы таскают, самолетами возят героин и гашиш. А на нас всё валите. Справедливо?

Алексею явно не хочется продолжать разговор. Малика с тревогой глядит на соседей.

Р а х и м. Если говорить о справедливости. Мой отец защищал Москву в 1941 году и получил семь ранений. Кто дал право этим фашистским ублюдкам устанавливать свои порядки в Москве? Я, сын фронтовика, не могу свободно ходить по этому городу, а эти скинхеды могут! Где справедливость?

А л е к с е й. Чё вы ко мне пристали? Я что, скинхед, что ли? Я вот, как дурак, по вашим горам бегаю, думаешь, мне это надо?

Тут не выдерживает Малика.

М а л и к а (*по-таджикски*). Он при чем тут? Он солдат, едет домой, к маме... Что вы пристали к нему? Твое какое дело?

Тимур краснеет от злости, на его скулах играют желваки.

К а т я. Ты чего здесь разорался? Зачем пристаешь к людям?

Тимур осекается. Старик Рахим трогает его за плечо, пытаясь успокоить, затем приобнимает Алексея.

Р а х и м. Ты, солдат, не обижайся. Это молодежь вас считает оккупантами, а мы, старики, добро помним. Советский Союз помним, хорошие были времена... Эх, молодежь...

А л е к с е й. Водки хочется...

Катя и старик Рахим смеются.

Р а х и м. Эх, где русские, там и водка.

Алексей встает и уходит.

Состав идет медленно. Алексей в тамбуре закуривает сигарету и с интересом наблюдает через дверь за тамошней жизнью: навьюченные хворостом и дровами ослики, женщины-казашки с огромными узлами на голове, древние старики в колпаках, сидящие у юрт... Он не замечает, как в тамбуре появляется Малика. Девушка достает мобильник, нажимает на кнопки и прикладывает трубку к уху. Дроздов инстинктивно оборачивается и, увидев Малику, пытается ей улыбнуться, она не реагирует и продолжает названивать кому-то.

Поезд едет так медленно, что его догоняют мальчики на осликах с корзинами овощей и фруктов. В вагоне-ресторане открывается дверь, повара на ходу забирают у ребят продукты и тут же расплачиваются за товар.

Малика, так и не дозвонившись никуда, кладет трубку в карман жилетки.

А л е к с е й. Что, выгнали?

М а л и к а. Сама ушла.

А л е к с е й. А что ты ему сказала?

М а л и к а. Кому?

А л е к с е й. Ну этому, рыжему, с веснушками, он на русского похож.

М а л и к а. Ничего особенного, дурак какой-то.

А л е к с е й. Я вашим не понравился, я знаю.

М а л и к а. Им никто не нравится. Злые, как собаки. Только и могут ворчать.

А л е к с е й. А Катя? Она твоя подруга?

М а л и к а. Екатерина Васильевна — моя школьная учительница по русскому языку. Она просит, чтобы я ее называла Катей, но я никак не привыкну.

А л е к с е й. Жесткая.

М а л и к а. Боится работу потерять. Русские школы закрыли. Она долго сидела дома, с трудом устроилась проводницей, теперь катается каждый месяц в Москву и обратно... (*Пауза.*) Нет, он не такой. У нас маленькая дочь растет. Она его любит и ждет.

Состав на повороте. Из открытого окна торчат чьи-то руки, плавно имитируют движение волны. Малика и Алексей подставляют свои лица под встречный ветер. Они на миг становятся счастливыми.

Алексей стоит у дверей, прислонившись к стенке. Малика стоит напротив, наблюдая за пустынным пейзажем.

А л е к с е й. Ее зовут Шура. Она живет в Подмосковье. Мы уже полгода не виделись, письма друг другу пишем.

М а л и к а. А она знает, что ты едешь домой?

А л е к с е й. Нет. Я же в бегах. Я даже маме ничего не сказал.

Малика выхватывает из кармана жилетки мобильник и протягивает его Алексею.

М а л и к а. Позвони маме, скажи, что ты жив-здоров. Она же будет волноваться.

Алексей в замешательстве.

М а л и к а. Звони! Там есть деньги.

Дроздов берет трубку, затем, помедлив, возвращает ее Малике.

А л е к с е й. Не буду. Там менты меня ищут. Не хочу, чтобы у нее были проблемы. Потом позвоню, когда до России доберусь.

Открывается дверь вагона, и в тамбуре появляется Баграм. Кинув на них строгий взгляд, он молча удаляется. Поезд заходит в тоннель. На лицах Алексея и Малики мелькают огни фонарей. Когда поезд выходит из тоннеля, они замечают рядом проводницу Катю.

К а т я. Малика, Баграм зовет.

М а л и к а. Зачем?

А л е к с е й. Она никуда не пойдет.

К а т я. Парень, ты не горячись. Твоя судьба в руках этой девушки. Ты еще не понял?

Лицо Малики становится грустным.

К а т я. Малика, Баграм здесь бог и царь. Он единственный, кто может помочь Алеше, если захочет. Иди и поговори с ним сама, со мной он это не обсуждает.

А л е к с е й. Она никуда не пойдет.

Состав проезжает какую-то станцию, платформа перекрыта товарняком. Стучат колеса, грохочет поезд. Заканчивается разъезд и начинаются зеленые и пушистые поля, засеянные злаками.

В вагон-ресторан заходит Баграм, его горячо приветствуют казахи в униформе, предлагают сесть за стол, но бригадир вежливо отказывается. Он жестом дает указание официантам принести гостям еще водки и закуски, затем подсаживается к Малике и Алексею.

Б а г р а м. Тебя ищут, солдат.

А л е к с е й (*кивает в сторону казахов*). Вот эти?

Б а г р а м. Это ревизоры, они тебя не тронут, они сейчас добрые и сытые. Тебя возьмут на границе, как только попадешь в Россию. Ты проломил череп какому-то лейтенанту. Может быть, он уже умер.

А л е к с е й. Откуда ты знаешь?

Б а г р а м. Солдат, я знаю всё. Работа такая.

Алексей и Малика сидят с грустными лицами. К столику, играя бедрами, подходит пышнотелая официантка. Она явно заискивает перед бригадиром и пытается играть роль хозяйки заведения.

О ф и ц и а н т к а. Чайку, фрукты, фисташки? Шеф?

Б а г р а м. Не понял, ты себя предлагаешь или меню?

О ф и ц и а н т к а. Ой-ой, какой важный... Видел бы ты меня десять лет назад... Пальчики бы облизывал.

Обиженная официантка уходит на кухню. Бригадир вздыхает.

Б а г р а м. Да, десять лет назад я тоже был другим...

Алексей и Малика несколько сконфужены этой перепалкой.

Б а г р а м. А теперь, солдат, ты иди... Мне надо с ней потолковать.

А л е к с е й. Говори при мне.

Б а г р а м. Через пять минут она придет. Иди, мне еще надо подумать, что с тобой делать.

Алексей поднимается, вопросительно смотрит на Малику, та кивает ему. Дроздов покидает вагон-ресторан.

Б а г р а м. Думал, школу закончу, в институт пойду. Но тут война, революция, исламисты... Был ранен, потом дембель, жену похоронил, без работы долго ходил... И пошел проводником. Теперь вот бригадир. А тут ты или волк, или овца. Овцу, знаешь, стригут не спрашивая.

Малика явно озадачена откровениями бригадира.

Б а г р а м. Ты не боишься солдата?

М а л и к а. Я, кроме мужа, никого не боюсь.

Б а г р а м. Не переживай, помог тебе и ему помогу. Но до Москвы он не доедет, должен выскочить в Волгограде. Мне проблемы не нужны, а ты поедешь дальше. Поняла?

Малика молча кивает.

Поезд подходит к перрону, у края платформы топчутся российские пограничники, кинологи с собаками. Скрипят тормоза. Дымовая труба локомотива извергает густой белый пар. На белом столбе висит доска: «Станция Аксарайская — Москва. Расстояние 1479 км».

В поезд «Душанбе — Москва» заходят пограничники, высокие и здоровенные ребята в отглаженной униформе.

Баграм открывает дверь и выглядывает наружу, мимо проходит железнодорожник с кувалдой на плече. Напротив стоит бесконечно длинный товарняк, конца и краю не видно. Бригадир подзывает к себе Алексея.

Б а г р а м. За товарняком стоит поезд на Душанбе, он идет обратно. Там закончилась проверка. Добежишь до почтового вагона, свистнешь, тебе откроют, посидишь полчаса, я дам знать, вернешься обратно.

Алексей понимающе кивает. Баграм выглядывает наружу, еще раз смотрит по сторонам, убеждается, что никого нет, и хлопает по плечу Дроздова.

Алексей прыгает вниз, подлезает под стоящий рядом состав, выскакивает из-под вагона, бежит через пути к поезду «Москва — Душанбе». Двери почтового вагона откатываются раньше, чем он успевает добежать до них. Раз-два, и парня подтягивают к себе двое мужчин азиатской внешности. Из репродуктора слышны объявления по станции.

В кармане Баграма звонит телефон, он достает трубку и прикладывает ее к уху.

Б а г р а м. Ждите команду. Я позвоню. Пока.

В тамбур, где стоит Баграм, входят двое российских таможенников, курносый и круглолицый.

К у р н о с ы й. Чё, бригадир, подышать вышел?

Б а г р а м. Жарко тут у вас.

К у р н о с ы й. Нарушаешь инструкцию, Баграм, закрой дверь.

Б а г р а м. Накурили и заплевали весь тамбур. Проветрю только...

Русские брезгливо морщатся, увидев слякоть на полу. Баграм опускает откидную площадку и закрывает дверь.

Алексей доволен, хотя в помещении темновато. Ему предлагают сесть за маленький столик, на котором разложены продукты: банка тушенки, лук, помидоры, хлеб, стаканы и чайник. В вагоне хозяйничают двое — рыжеволосый Махмуд и седой Анвар, оба в униформе. Свободного пространства мало, слева и справа штабелями сложены мешки, пакеты и посылки. Из брикетов прессованного сена проводники оборудовали себе спальные места в углу. В центре вагона — два больших деревянных ящика, сверху на них разбросаны трубы-ковры.

М а х м у д. Чем богаты, тем и рады. Чай будешь?

Дроздов вежливо прикладывает руку к груди, когда берет из рук Анвара стакан горячего чая.

А н в а р. Смотрю, тебя научили таджикским обычаям?

А л е к с е й. За полгода на Памире многому научишься. (*Он с удовольствием накладывает себе на хлеб жирные куски тушенки.*) А что в ящиках?

Махмуд и Анвар переглядываются. Дроздов жует.

А л е к с е й. Контрабанда, что ли?

М а х м у д. Покойники.

Алексея чуть не вырывает, он прикрывает рот рукой, не может проглотить прожеванное, остатки еды оказываются у него в руке, он не знает, что с этим делать.

А н в а р. Чё, не идет? А мы привыкли.

Алексей встает и двигает свой стул чуть дальше от ящиков, инстинктивно ищет, куда бросить. Махмуд протягивает ему полиэтиленовый пакет.

А н в а р. Не переживай. Запаха нет.

М а х м у д. Ящики запаянные.

А л е к с е й. Мы это называем «груз 200».

А н в а р. Мы называем просто «мурда», труп.

Дроздов достает «Приму».

М а х м у д. Не кури. Здесь сено.

Алексей запихивает пачку обратно в карман рубашки.

А л е к с е й. Я-то думал, что «груз 200» везут из Таджикистана в Россию, а не наоборот.

М а х м у д. Вы своих вывозите, мы своих.

А л е к с е й. У нас цинковые гробы бортами вывозят прямо из Пянджа.

А н в а р. Бортами гробы тоже идут, только из Москвы, эти астраханские.

Поезд «Душанбе — Москва» дергается и трогается с места. Дробно перестукивают колеса. Проводница Катя стоит у открытой двери и ищет глазами кого-то. Мимо проплывают цистерны. И вдруг из-под одной из них выползает Алексей и в два прыжка цепляется за поручень вагона, через секунду он уже в тамбуре.

К а т я. Куда ж ты пропал?

А л е к с е й. Прятался от обходчиков. Могли увидеть. Пришлось посидеть пару минут под цистернами.

Катя опускает выдвижную платформу, закрывает дверь.

К а т я. Туда, к ребятам, не ходи, они злые, как собаки. Чуть не подрались из-за тебя.

Проводница вытаскивает из кошелька несколько мелких купюр и протягивает их Алексею. Он удивлен.

К а т я. Иди посиди в ресторане, чайку попей, не мозоль тут глаза.

Дроздов не сразу, но берет деньги. Катя пытается уйти, но Алексей хватает ее за рукав.

К а т я. Чего тебе? Мало?

А л е к с е й. Позовите Малику, пусть придет туда.

К а т я. С ума сошел? Оставь ее в покое.

А л е к с е й. Я у себя дома, я в России. Позови Малику.

К а т я. Ты мне тут не тыкай, а то прямо сейчас прыгнешь с поезда.

За столом сидит шумная компания из трех милиционеров. Их обслуживают сразу два официанта — парень в белом фартуке и пышнотелая женщина с сильно накрашенными губами. Посетителям носят еду и напитки подносами. Среди милиционеров выделяется толстый, стриженный под «ежик» прапорщик, он произносит тост: «За то, чтобы у нас все было, а нам за это ничего не было! Ха-ха-ха!» Все синхронно выпивают. Под столом мирно спит собака, кокер-спаниель. «Ежик» все время смеется и украдкой поглядывает на Малику и Алексея, которые сидят через стол от него и скромно пьют чай. Девушка чувствует себя неуютно, ей неприятно, что ее сверлят глазами подвыпившие мужики. Алексей не обращает на них внимания. Официант ставит перед Алексеем рюмку водки. Дроздов выпивает ее залпом.

А л е к с е й. Она выходит замуж. Вот... (*Кладет конверт на стол.*) Это письмо от мамы, она все написала. Мама мне говорила, что это не та девушка, которая мне нужна. Я не верил. Теперь признаю: она была права.

Малика в растерянности. Она берет конверт, хочет развернуть его, но, передумав, кладет обратно.

М а л и к а. Ты говорил, что она тебя ждет и пишет тебе письма.

А л е к с е й. Я соврал.

Малика опять берет в руки конверт, хочет открыть, но снова кладет его на стол.

М а л и к а. Ты должен ее увидеть.

А л е к с е й. Она уезжает с ним за границу. Я хочу ее остановить. Я ее не пущу никуда.

М а л и к а. Правильно ты говоришь, правильно. Ты должен ее увидеть и остановить. Ты молодец, ты должен ее остановить.

А л е к с е й. Я ведь сбежал из-за нее.

Малика смотрит на Дроздова доверчивыми глазами.

М а л и к а. Ты ее так сильно любишь?

Алексей вздыхает.

А л е к с е й. Когда я прочитал письмо в гараже, я уже плохо соображал. А тут эти деды приперлись, слово за слово, я уже не помнил, что делал. В общем, меня понесло. Был бы автомат, я их всех положил бы. Я как узнал про Шуру, мне было все равно, что со мной будет...

М а л и к а. Ты должен ее остановить, может, она тебя еще любит, может, это ошибка в письме, а она тебя ждет... Ты молодец!

Состав пролетает мимо семафора. Стрелочник жезлом показывает машинистам, что путь свободен. Потоки ветра обдувают его сморщенное и загорелое лицо.

Быстро идет поезд. Стучат колеса. За окном при лунном свете проплывает земля, мелькают телеграфные столбы. Алексей лежит на верхней полке и ворочается, не может заснуть. Он наклоняется над откидным столиком и цепляет рукой бутылку воды. Его взгляд падает на нижнюю полку, где лежит Малика, в ушах у нее наушники. Состав проезжает станцию, и свет от фонарных столбов вспышками освещает ее спящее лицо. Дроздов делает несколько глотков, ставит бутылку на место, поворачивается на другой бок и закрывает глаза.

Алексей и Шура идут взявшись за руки мимо сидящих на скамейке бабушек. Останавливаются у подъезда, он пытается ее поцеловать, она ловко уворачивается, он хочет ее обнять, она делает шаг назад, выскальзывает из его рук, смеется. Бабушки наблюдают за этой игрой и тоже улыбаются. Шура заходит в подъезд, Алексей за ней.

Шура подходит к лифту и нажимает кнопку вызова. Алексей тянется к ней губами.

Ш у р а. Ну, поймай, только без рук.

Алексей вновь тянется к ней, но Шура начинает крутить головой, не давая себя поцеловать. Открывается дверь лифта.

А л е к с е й. Давай поспорим, что я добегу до восьмого этажа быстрее, чем ты доедешь на лифте.

Ш у р а. Хитрый какой, лифт старый, он ползет как черепаха. Давай по-другому...

А л е к с е й. Я поеду на лифте, а ты пешком?

Ш у р а. Нашел дурочку.

А л е к с е й. Ну а как?

Ш у р а. Ты бежишь наверх и на каждом этаже говоришь мне «здравствуйте!» и бежишь дальше. Если хоть раз опоздаешь, то проиграл.

А л е к с е й. И что?

Ш у р а. Проиграешь, пойдешь домой.

А л е к с е й. Давай!

Шура заходит в лифт, нажимает кнопку, двери закрываются. Алексей бросается наверх.

Шура слышит, как Алексей несется вверх по ступенькам. Лифт останавливается на втором этаже, открываются двери и на площадке стоит Алексей.

А л е к с е й. Здравствуйте!

Ш у р а. Молодец! Встретимся на третьем!

Двери лифта закрываются, Алексей бежит дальше. Шура что-то кричит ему вдогонку; когда двери лифта открываются на третьем этаже, Дроздов тут как тут: «Здравствуйте!» И так на каждом этаже, но чем выше, тем сложнее: дыхание Алексея учащается. На последнем, восьмом этаже он уже дышит тяжело, но успевает раньше Шуры добраться до площадки.

А л е к с е й. Привет!

Шура хохочет и падает ему на плечи, Алексей с трудом удерживает ее, ему трудно говорить.

Ш у р а. Успел. Думала, опоздаешь.

Алексей все еще тяжело дышит.

Ш у р а (*театрально*). Ну, теперь донеси меня до двери.

Алексей поднимает ее на руки и доносит до двери.

Ш у р а. Дверь я открою сама, но меня держи. Не урони только.

Алексей открывает глаза, и его внимание привлекает странный шорох откуда-то снизу. Он прислушивается, выглядывает и видит, как чья-то тень наклонилась над Маликой и кто-то дергает ее за плечо. Та сквозь сон вяло отмахивается, чья-то рука стягивает с нее одеяло, она переворачивается на другой бок, но через секунду резко поднимает голову, вскакивает и испуганно смотрит на незнакомца. Тот подносит палец к губам. Алексей узнает в незнакомце бригадира поезда.

Б а г р а м (*шепчет*). Дай руку!

М а л и к а. Зачем?

Б а г р а м. Дай руку, говорю!

М а л и к а. Я сейчас буду кричать!

Б а г р а м. Собирайся, пошли со мной.

Тут Алексей спрыгивает вниз с верхней полки и стеной вырастает перед Баграмом.

А л е к с е й. Ты чё к ней лезешь?

Короткий и точный удар сбивает Дроздова с ног. Малика вскрикивает. Со своих мест вскакивают старик Рахим и Тимур. На шум из своего купе выходит Катя. Баграм поднимает Алексея и ставит на ноги.

Б а г р а м. Солдат, иди спи, без тебя разберемся.

Из глубины вагона доносятся недовольные голоса. Старик Рахим и Тимур испуганно смотрят на Баграма. Тот жестом указывает им, чтобы сидели тихо, и пытается схватить за руку Малику, та отбивается.

Б а г р а м. Вставай и иди за мной!

В этот момент бригадиру вновь преграждает путь Дроздов.

А л е к с е й. Тронешь — зарежу.

В руках у него нож десантника. Баграм, увидев клинок, усмехается. Он делает шаг вперед и ловким движением отбирает оружие у Алексея. Дроздов в растерянности.

Б а г р а м. Смелый ты парень, солдат. Но с оружием не умеешь обращаться. Мальчишка! (*Он спокоен. Открывает пыльную раму и выбрасывает нож в окно.*) Утром будет Волгоград. И чтобы ноги твоей здесь больше не было.

Тут со своего места поднимается старик Рахим и идет буром на бригадира. К нему наперерез бросается Катя.

К а т я. Рахим, успокойся и сядь на место.

Старик отодвигает ее рукой и угрожающе надвигается на бригадира.

Р а х и м (*по-таджикски*). Ты, конечно, здесь хозяин, Баграм, но эту девушку я тебе не отдам. Уходи.

Б а г р а м. Старик, ты лезешь не в свое дело.

Старик угрожающе смотрит на бригадира, не собираясь отступать. Вокруг собираются другие пассажиры. Баграм усмехается и покидает вагон.

Слышны голоса пассажиров: «Что там происходит?» — «Русский ударил Баграма!» — «Что он, с ума сошел?» — «Он полез на девушку» — «Кто?» — «Гоните его в другой вагон!» — «Не надо было его пускать сюда».

К а т я. Ложитесь спать, утром разберемся.

Г о л о с и з т е м н о т ы. Правильно, утром с вами разберутся. Снимут с поезда и посадят.

Тут с места вскакивает Малика, выбегает в коридор и скрывается в тамбуре. За ней следует Алексей. Тимур пытается догнать их, но его за руку перехватывает Катя.

К а т я. Сядь и не дергайся, без тебя обойдутся.

Проводница, убедившись, что все разошлись по местам, исчезает в своем купе. В вагоне наступает тишина.

Поезд несется мимо лесов и озер, разрывая ночную тишину стуком колес и протяжным гудком.

Через открытое пространство слышны стук колес и дребезжание разболтанных переборок поезда. У двери, низко опустив голову, плачет Малика. Рядом с ней Алексей. Он пытается ее успокоить, но безуспешно, девушка ревет еще громче. Грохот встречного поезда заглушает ее плач.

М а л и к а. Ты не думай, что все они сволочи. Это не так. Это просто Баграм такой...

А л е к с е й. Я так не думаю. Люди бывают разные. Вот этот, старик Рахим, он мне понравился, Дадо хороший парень и Санджар мне понравился...

М а л и к а. Это правда, они хорошие.

А л е к с е й. Я все понял, я видел гробы.

М а л и к а. Какие гробы?

А л е к с е й. Там в почтовом вагоне — гробы. Ваши там. Я был в шоке, поверь мне.

М а л и к а. А ты не знал, что поезда гробы везут?

А л е к с е й. Нет.

М а л и к а. Моего отца вот точно в таком гробу и привезли. Год назад из Москвы.

А л е к с е й. Сколько было отцу?

М а л и к а. Сорок пять, как и маме, они были одноклассниками. Он сгорел в сарае, на стройке.

Алексей достает сигареты и закуривает.

А л е к с е й. Нас отец бросил. Мне был всего год.

М а л и к а. Такой маленький? А он жив?

А л е к с е й. Может, жив, не знаю. Я его никогда не видел.

М а л и к а. Почему?

А л е к с е й. А где его искать?

Поезд едет по железнодорожному мосту. За окном, вдоль реки, сквозь металлические конструкции мелькают огни поселка.

У окна в вагоне сидит задумчивая Малика. Напротив, подмяв подушку под себя, конопатый Тимур подсказывает слова старику Рахиму, который разгадывает кроссворд. Алексей осторожно тянет вниз оконную раму. Он высовывает голову, пытаясь разглядеть состав. Но видит лишь длинный выгнутый сегмент поезда, скользящий по рельсам. Дроздов получает явное удовольствие от прохладного и свежего воздуха, который бьет его в лицо. Алексей перехватывает взгляд Малики, она смущенно отводит глаза. В соседнем отсеке беседуют проводницы, среди них Катя. Веселит компанию крашеная блондинка Альбина.

А л ь б и н а. Я говорю казахам: «Чё, у вас на лице гипс застыл? Чуть-чуть улыбнитесь... Мы же пассажиров везем, а не заключенных!»

К а т я. Альбина, молчи! Работу потеряешь.

Альбина встает и пародирует казахских таможенников — их походку, мимику и интонацию. Смеются все, пассажиры и проводники.

А л ь б и н а. Один пограничник решил за мной ухаживать. Крутится туда-сюда. Они же знают, что мы с вами девочки незамужние. Кто замужнюю бабу одну в рейс отпустит на две недели? Дураков нет, особенно рогатых. (*Все смеются.*) А я, как Гиссарская крепость, не сдаюсь. А этот казах всегда с собачкой ходит, черный кокер-спаниель, наркоту ищет по вагонам. «Хочешь, — говорит, — собаку подарю?» А я ему: «А зачем мне собака-наркоман? Ты же ей в еду гашиш кладешь, чтобы лучше искала». А он мне: «Глупости говоришь. До собаки гашиш не доходит, его начальник заставы в плов бросает». (*Общий смех.*) А давайте споем что-нибудь?

К а т я. Ну тогда мою любимую. О-дило-диле.

М о л о д а я ж е н щ и н а. Она же грустная.

К а т я. Зато душевная.

Альбина начинает петь. Песню постепенно подхватывают и другие женщины. Весь вагон слушает их чудесные голоса, и каждый думает о чем-то своем: русские переселенцы, конопатый Тимур, старик Рахим, Катя, Малика и Алексей... Погрузившись в себя, поющие проводницы не замечают, как в вагон заходят трое милиционеров, те самые, которые сидели в ресторане: прапорщик-«ежик», кинолог с кокер-спаниелем и худощавый сержант. Привыкшие к регулярным проверкам, пассажиры автоматически вытаскивают из-под сидений багаж и ручную кладь. Проверяющие работают быстро, одной рукой перетряхивают сумки, другой смотрят документы. Алексей чувствует, как кто-то дергает его за плечо. Он оборачивается и видит перед собой прапорщика, который произносил тосты в ресторане.

П р а п о р щ и к. На-ка открути вентиляционную решетку и светильник!

Он протягивает Алексею пистолет-отвертку.

А л е к с е й. Током не шарахнет?

П р а п о р щ и к. Не ссы... Подставляешь к шурупу и нажимаешь курок.

Алексей добросовестно откручивает вентиляционную решетку и светильник. Прапорщик внимательно изучает их пыльную внутренность. Наркотиков, к его удивлению, там нет. Мимо проходит Баграм, печально смотрит на раскуроченные светильники и решетки, сплевывает и уходит из вагона. Катя прибирает мусор. Алексей пытается прикрепить на место светильник. Собачка на поводке бегает по вагону, обнюхивая сумки и чемоданы. Добравшись до места, где сидит Алексей, пес вдруг начинает звонко лаять. Дроздов видит, как кинолог вытаскивает из-под сиденья Малики черную сумку. Кокер-спаниель пытается схватить ее зубами.

Тут же по вагону раздается: «Кажется, что-то нашли...» — «У кого? У девушки?» — «Смотри, смотри, как он потрошит ее багаж...»

К и н о л о г. Чья сумка?

Алексей, Тимур и старик Рахим молчат. На лице Малики испуг и недоумение.

К и н о л о г. Еще раз спрашиваю: чья сумка?

М а л и к а. Моя сумка!

Кинолог вытряхивает из нее все содержимое. На столик вываливаются косметичка, расческа, мыльница, белье и разная мелочь. Из этой груды вещей подоспевший прапорщик безошибочно достает скрученный полиэтиленовый пакет с белым порошком, медленно разворачивает его, нюхает и вопросительно смотрит на девушку.

П р а п о р щ и к. Твое?

У Малики округляются глаза. Она теряет дар речи.

П р а п о р щ и к. Выходи!

М а л и к а. Это не мое. Я никуда не пойду.

К а т я. Это бред какой-то. Не может быть.

Прапорщик-«ежик» грубо хватает Малику за руку и выводит ее в коридор. Все в шоке. Алексей бросается к милиционеру и пытается заступиться за Малику.

А л е к с е й. Вы что делаете? Это же девушка.

На помощь прапорщику приходит худощавый сержант. Он буром идет на Алексея.

С е р ж а н т. Ты кто такой?

Алексей тяжело дышит, огромным усилием сдерживает себя.

А л е к с е й. Ей подбросили. Ей подбросили! Кто это сделал? Ты, Тимур?

Т и м у р. Что ты сказал?

Тимур вскакивает и с размаху бьет кулаком Алексея в лицо. Дроздов бросается на обидчика, замахивается, но его руку перехватывает прапорщик, заламывает ее и выталкивает парня в коридор.

Поезд замедляет ход, приближаясь к окраине заброшенного поселка. Скрежет тормозов. Состав останавливается.

Милиционеры топчутся у самовара. Алексей и Малика, блокированные с двух сторон прапорщиком и кинологом, равнодушно смотрят через окно на лесной пейзаж — на заросшую травой опушку, на разбросанные на железной дороге бревна и куски деревянных шпал. Милиционеры нервничают.

П р а п о р щ и к. Почему остановились?

Из своего купе выходит проводница Катя.

К а т я. Техническая остановка. Мы тут всегда останавливаемся.

Словно по команде открываются двери нескольких вагонов, и десяток молодых парней из числа пассажиров спрыгивают на железнодорожную насыпь, бегут в лес и начинают собирать штакетник, хворост и куски прогнивших шпал.

Катя подходит к Тимуру и старику Рахиму, которые собирают разбросанные вещи Малики обратно в сумку.

К а т я. Тимур, кто подбросил ей эту дрянь?

Т и м у р. Я не знаю.

Р а х и м. Катя, ты думаешь, что это мы?

К а т я. Я не знаю кто, но их в Волгограде закроют. Это беда.

Катя заходит в свое купе, прапорщик следует за ней.

П р а п о р щ и к. А зачем вам дрова? Сколько будем стоять здесь?

К а т я. Ты шурпу и плов ел в ресторане?

П р а п о р щ и к. Вы что, на дровах еду готовите?

К а т я. А вы так план по наркоте выполняете?

П р а п о р щ и к. Вы возите, а мы изымаем... Не умничай тут.

Малика и Алексей стоят у самовара и наблюдают за тем, как ребята затаскивают в тамбур тяжелые поленья и высохшую шпалу. В руках у одного из них появляется пила. Алексей, заметив, как отвлекся на мгновение кинолог с собакой, незаметно подмигивает Малике. Та непонимающе хлопает глазами. Дроздов, воспользовавшись моментом, когда прапорщик беседует с Катей, хватает девушку за руку, перебрасывает ее через шпалу, затем молниеносно загромождает обрубком проход в тамбур. Все происходит быстро. Через секунду Алексей уже на земле, Малика кидается к нему вниз, в объятия. Сзади слышны крики, шум, вопли, мат... Сидящие в купе пассажиры в ужасе смотрят на

происходящее. Благодаря неразберихе и давке в тамбуре Алексей и Малика выигрывают секунды, чтобы отбежать от поезда. Два милиционера спрыгивают на землю.

Малика и Алексей бегут через железнодорожные пути в сторону леса. Дроздов на секунду оборачивается и видит, как толстый прапорщик и худощавый сержант преследуют их. В этот момент поезд трогается. Милиционеры, увидев, как состав набирает скорость, останавливаются.

П р а п о р щ и к. Хрен с ним, пусть едет. Возьмем их и догоним на попутке. Он час будет стоять в Борисоглебске. Вперед!

Малика и Алексей петляют уже между деревьями. Милиционеры вновь бросаются в погоню. Поезд набирает скорость и исчезает за деревьями.

Малика и Алексей останавливаются, переводят дух, тревожно поглядывая назад, нет ли за ними погони. Девушка садится на корточки и тяжело дышит. Дроздов склоняется над ней, кладет руку ей на плечо, но вдруг сзади слышит хруст веток. Алексей оборачивается и видит прапорщика и сержанта.

П р а п о р щ и к. Стой! Буду стрелять!

А л е к с е й. Это мы уже слышали. Бежим.

Алексей хватает Малику за руку. Они скользят между деревьями, спускаются по склону холма, выходят на тропинку, ведущую к окраине заброшенной деревни. Прапорщик и сержант теряют скорость, но не останавливаются.

С е р ж а н т. Водка прет... Жарко... Не догоним.

П р а п о р щ и к. Все равно возьмем их. Никуда не денутся...

Алексей и Малика идут мимо деревянных домов с выбитыми окнами и дверями. За безлюдными строениями начинается высокий бетонный забор, вокруг ни души. Ребята поворачивают за угол и оказываются в узком коридоре, слева и справа стена из колючей проволоки, еще один поворот — и перед ними вырастают огромные металлические ворота с проходной. Тупик. До ребят доходит, что они попали в западню. Обратной дороги нет, точнее, есть, но там милиционеры.

М а л и к а. Где мы?

А л е к с е й. Это заброшенная птицеферма.

Он начинает нервничать. По кривой улице мимо деревянных домов уверенным шагом идут прапорщик и сержант.

П р а п о р щ и к. Я же сказал, что возьмем их. Это капкан.

Алексей осматривается, на воротах висит огромный амбарный замок, заглядывает через щель внутрь, идет к проходной, к которой приставлена лестница. Он поднимается по ней на крышу и видит перед собой пустынный двор заброшенной фермы, где валяются доски и трубы и бегает стая огромных собак. Увидев Алексея, они бросаются в его сторону, отчаянно лают, но не допрыгивают до площадки, где он стоит. Одичавшие псы готовы разорвать чужака. Дроздов в раздумье, его лицо становится бледным.

А л е к с е й. Быстро поднимайся ко мне.

Малика встает на лестницу. Дроздов протягивает руку и одним рывком вытаскивает ее на крышу. Девушка, увидев разъяренных собак, приходит в ужас.

М а л и к а. Что ты задумал? Я туда не пойду.

А л е к с е й. Раздевайся!

М а л и к а. Что?

Внизу собаки бегают кругами и не перестают лаять.

А л е к с е й. Снимай все! Они голых не трогают. Мне наш кинолог рассказывал.

Алексей быстро скидывает с себя одежду. Через мгновение он стоит абсолютно голый перед Маликой. Та в ужасе отворачивается, отступает к лестнице и вдруг замечает, как из-за угла появляются прапорщик и сержант. Алексей одним движением вытягивает лестницу наверх.

А л е к с е й. Раздевайся!

М а л и к а. Я не могу.

А л е к с е й. Или ты сейчас разденешься и прыгнешь со мной вниз, или ты будешь сидеть в тюрьме.

Алексей перебрасывает лестницу во двор фермы и, прижимая к груди брюки и рубашку, спускается вниз. Со-

баки мгновенно окружают его, неожиданно смолкают и удивленно принюхиваются.

А л е к с е й. Видишь, они не трогают.

Малика не верит своим глазам, она все еще колеблется. Девушка оглядывается вокруг и видит, как к проходной бегут прапорщик и сержант с криками: «Стой!» Девушка судорожно снимает с себя жилетку, платье, обувь.

А л е к с е й. Трусы тоже снимай.

Прапорщик и сержант хватают разбросанные ящики у сарая и ставят их один на другой, чтобы подняться наверх.

А л е к с е й. Прыгай, дура!

Малика молниеносно снимает с себя трусы, берет одежду в охапку, бросается вниз и оказывается в крепких объятиях Алексея. Собаки обнюхивают их поочередно, злобно рычат, но не трогают. В этот момент на крыше проходной появляются прапорщик и сержант. У них вытянутые лица. Собаки поднимают истошный лай, прыгают вверх, пытаясь достать милиционеров. Те шарахаются назад.

Абсолютно голые Алексей и Малика с одеждой в руках быстро передвигаются мимо старых разбитых бараков. Идут молча, несколько собак сопровождают их, обнюхивают, но вскоре теряют к ним интерес и бегут обратно к воротам, где на крыше проходной все еще стоят прапорщик и сержант. Малика замедляет шаги.

М а л и к а. Иди впереди.

Дроздов послушно ускоряет шаги, сворачивает за барак, подходит к бетонной стене и, увидев дыру в ней, просовывает голову, затем кивает Малике.

Они вновь оказываются в лесу.

А л е к с е й. Стоп! Надо передохнуть. Теперь они нас долго будут искать.

Дроздов пытается разглядеть Малику: прямые красивые плечи, зеленовато-голубые глаза, ямочки на щеках. Она стоит перед ним, прикрыв одеждой грудь и живот. Распущенные волосы развеваются на ветру, взгляд открытый, в нем нет никакого смущения. Алексей стоит завороженный этим зрелищем.

М а л и к а. Отвернись.

Алексей отходит на шаг, отворачивается и слышит, как за его спиной спешно одевается Малика. Он тоже начинает одеваться, а когда оборачивается, Малики уже нет. Он немного испуган, идет вперед, видит тропу, идет дальше, дорожка выводит его к реке. Поджав под себя ноги, на берегу, прямо у воды сидит Малика. Увидев его, она встает. Алексей берет ее за руку, прижимает к себе. Малика начинает дрожать. У нее начинается истерика.

М а л и к а. Ну почему он это сделал? Чем я перед ним провинилась? Чем?

А л е к с е й. Кто?

М а л и к а. Ну почему? Скажи мне?

А л е к с е й. Кто?

М а л и к а. Баграм.

А л е к с е й. Ты думаешь, это он?

М а л и к а. А кто еще?

А л е к с е й. Вот сука, попадись он мне в Москве.

Алексей пытается успокоить Малику, но та рыдает без остановки. Он прижимает девушку к себе, она взрывается.

М а л и к а. Все из-за тебя! Все ты! Они ненавидят меня. Откуда ты взялся? Ехала с билетом, с паспортом, с друзьями. Зачем мне все это нужно?

Малика разворачивается и идет в обратном направлении. Алексей догоняет ее.

А л е к с е й. Ты не понимаешь, что говоришь.

М а л и к а. Что ты ко мне привязался? Уходи!

Алексей удивленно хлопает глазами.

А л е к с е й. Я привязался?

М а л и к а. А кто же еще? (*Кричит в истерике.*) Я еду к мужу, у меня дома дочка, я ни в чем не виновата!

А л е к с е й. Куда ты идешь?

М а л и к а. Я не знаю, я пойду и скажу, что не виновата. У меня там сумка, вещи, паспорт.

А л е к с е й. Но тебя арестуют, спросят, как наркотики попали к тебе. Ни в какую Москву ты не попадешь, поезд ушел.

Малика останавливается, садится на корточки и закрывает лицо руками, ее плечи вздрагивают. Алексей виновато и сочувственно смотрит на нее.

Он хочет что-то сказать, но не находит слов. Так они сидят несколько минут. Наконец она поднимает голову, смотрит на него, улыбается сквозь слезы.

М а л и к а. Пить хочется.

А л е к с е й. Да, и мне тоже.

Алексей и Малика быстро идут мимо садовых участков и одноэтажных строений. Проходят одну улицу за другой.

М а л и к а. А она красивая?

А л е к с е й. Кто?

М а л и к а. Никто.

Девушка отстает, тяжело дышит, он тянет ее к колонке, которая стоит у ближайшего дома. Алексей нажимает на рычаг, Малика набирает в ладони воду и жадно пьет. Потом под краном она моет ноги, радуясь ласковой свежести воды. А он смотрит на нее, на ее стройные ноги, на ее радостно улыбающееся лицо и тоже улыбается. Вдруг она быстро опускает платье, и ее лицо становится строгим.

А л е к с е й. А ты его любишь?

М а л и к а. Кого?

Алексей и Малика смотрят друг на друга. Малика непонимающе хлопает глазами, затем ее взгляд проясняется, она опускает голову.

М а л и к а. Не твое дело.

Малика и Алексей выходят на шумный перекресток, вокруг старинные купеческие дома с каменными полуподвалами, неподалеку остановка, ларек-стекляшка, у которого мужики в майках-алкоголичках пьют пиво. Мимо остановки пролетают одна машина за другой. Алексей выходит на дорогу и поднимает руку. На обочине тормозит «Газель». Алексей и Малика садятся в кабину рядом с водителем.

«Газель» мчится по ровной дороге, обгоняя груженные фруктами и овощами КамАЗы и МАЗы.

Водитель, молодой узбек с усталым лицом, вставляет кассету в магнитолу. Включается светомузыка: панель начинает играть огнями и из колонок доносится танцевальная мелодия.

Г о л о с и з с а л о н а (*по-узбекски*). Слушай, Мардон. Прошу, сделай тише.

Водитель убавляет звук.

В о д и т е л ь. Ставлю медленную музыку — спят, ставлю быструю — тоже спят.

Алексей и Малика оборачиваются и видят в салоне спящих пассажиров, трудовых мигрантов из Средней Азии. Люди сидят и лежат на баулах и сумках, плечом к плечу, лицом к лицу и просто скрестив руки перед собой.

А л е к с е й. Откуда едете?

В о д и т е л ь. Из Самарканда. Третий день. Спят, просыпаются, документы показывают, багаж показывают, кушают, туалет ходят, опять спят. Э-э-э, поговорить не с кем. (*Широко зевает, закрывая рот рукой.*) Сам засыпаю за рулем, вот вам остановил. Поговорить хочется.

А л е к с е й. Куда едете?

В о д и т е л ь. В Москву! Черкизон. Они там все работают.

А л е к с е й (*тихо шепчет Малике*). Никуда от вас не денешься, везде ваши люди.

Малика бьет Алексея локтем в бок.

В о д и т е л ь (*кивая на Малику*). Жена?

А л е к с е й (*бросая взгляд на спутницу*). Жена.

Малика смущенно смотрит в окно.

В о д и т е л ь. Узбечка? Таджичка?

Водитель через Алексея пытается разглядеть более внимательно лицо Малики.

А л е к с е й. Женщина Востока.

На лице Малики появляется улыбка.

В о д и т е л ь. По-русски не понимает?

А л е к с е й. С чужими мужиками не разговаривает, ты же знаешь, аксакал, восточных женщин.

Водитель заливисто смеется и чуть не врезается во впереди идущий грузовик.

«Газель» мчится по трассе, лесополоса сменяется полынными степями, степи — песками, пески — камышовыми зарослями по берегу Волги.

На обочине дороги при въезде в город стоит инспектор, худощавый сержант, и выборочно останавливает транспорт. Он поднимает жезл, и две легковушки послушно тормозят у стеклянного двухэтажного модуля с козырьком. Третьей машиной оказывается «Газель». Уви-

дев в салоне «гостей» с юга, двум первым милиционер машет рукой, чтобы ехали дальше, а сам медленно, вразвалочку идет к микроавтобусу.

С е р ж а н т (*кричит куда-то в сторону*). Товарищ лейтенант, чурки!

Из модуля выходит упитанный коротконогий лейтенант, на ходу надевает марлевую повязку и рабочие перчатки. Открывается кабина «Газели», и из нее выходит водитель-узбек. В руках у него документы.

С е р ж а н т. Поставь машину вон там.

Водитель запрыгивает обратно в «Газель» и ставит ее на стоянке ближе к модулю. Худощавый сержант тоже цепляет на лицо марлю.

Л е й т е н а н т. Скажи, чтобы все выходили.

Сержант жезлом стучит в окно. Полусонные и уставшие от длительной поездки азиаты высыпают на улицу вместе с сумками и чемоданами. Водитель что-то говорит им на узбекском, они выстраиваются в шеренгу и поочередно вскрывают багаж на пыльной обочине. Лейтенант поправляет на лице белую повязку, заглядывает в пустой салон, брезгливо морщится и выходит. Около машины стоят Алексей и его спутница.

Л е й т е н а н т. Ты с ними?

А л е к с е й. Нет.

Л е й т е н а н т. А она?

А л е к с е й (*кивая на Малику*). Она со мной.

Л е й т е н а н т. А что без маски ходишь?

Алексей напрягается, прижимает к себе Малику.

А л е к с е й. Что значит «без маски»?

Л е й т е н а н т. Не брезгливый, что ли?

Дроздов подходит к лейтенанту, оттягивает его марлевую повязку и всматривается в его глаза. Тот пугается.

А л е к с е й. А мне их запах нравится, понял?

Л е й т е н а н т. Борзеешь, пацан... Документы! Быстро!

А л е к с е й. Нет документов. Дома оставил.

Л е й т е н а н т (*кивая на девушку*). А у нее?

А л е к с е й. Она со мной.

Л е й т е н а н т. Ну тогда за мной. Вперед.

В это время худощавый сержант проверяет сумки и чемоданы пассажиров «Газели», жезлом ковыряясь в их личных вещах. Документы берет в руки, предварительно надев перчатки. Алексей и Малика следуют за лейтенантом в модуль.

Л е й т е н а н т. А если я тебе сейчас хребет сломаю?

А л е к с е й. Пытались ломать.

Л е й т е н а н т. Где? На зоне?

А л е к с е й. В 201-й дивизии. Слыхал про такую?

Лейтенант останавливается и оттягивает марлю вниз.

Л е й т е н а н т. На границе, что ли? На Пяндже?

А л е к с е й. Откуда знаешь про Пяндж?

Л е й т е н а н т. Старший брат у меня там служил. Двенадцатая погранзастава. Слыхал?

А л е к с е й. Она в тридцати километрах от нашей части, только под землей. Мы там посты выставляем.

Л е й т е н а н т. Старая застава была в ущелье, «духи» ее разбомбили в 93-м, полегли там ребята наши, но брат выжил, орден получил, теперь инвалид второй группы.

А л е к с е й. Тише там не стало.

Л е й т е н а н т. Знаю, газеты читаем, телевизор смотрим. Откуда сам?

А л е к с е й. Подмосковье. Рязань.

Л е й т е н а н т. Ладно, бери свою барышню и дуй отсюда.

А л е к с е й (*кивает в сторону «Газели»*). А что будет с ними?

Л е й т е н а н т. С ними будем работать, наркоту, суки, возят тоннами. Так что ты лови другую машину, пока я не передумал.

Алексей подходит к водителю-узбеку, жмет ему руку и возвращается к Малике.

Л е й т е н а н т (*обращаясь к сержанту*). Володя, иди поймай парню тачку.

Сержант выходит на дорогу с жезлом, а лейтенант подзывает к себе водителя-узбека.

Л е й т е н а н т. Ну что, джигит? Колеса снимать будем или так договоримся?

В о д и т е л ь. Начальник, в карманах пусто. Из дома едем. На обратном пути подогрею...

Л е й т е н а н т. Ну тогда разберем машину на запчасти, каждый винтик посмотрим.

У поста ГАИ останавливается белый микроавтобус «Мерседес». Из салона доносятся шум и музыка. Сержант открывает дверь, что-то говорит водителю и подходит к Алексею.

С е р ж а н т. Иди садись. До Астрахани подбросят.

Алексей и Малика бегут к машине.

В машине тесно и шумно, громко играет музыка. Молодые люди под крики «Спартак» — чемпион!» разливают шампанское. Салон пестрит фан-атрибутикой: красно-белые шарфы, бейсболки, значки, майки, на лицах пассажиров остатки краски эмблемы клуба. Среди болельщиков особенно выделяются трое — рыжий с веснушками, парень в бейсболке и парень с дудкой. Зажигает веселую и полупьяную компанию рыжий. Он сидит спиной к водителю и выступает в роли ведущего. На верхней панели висит монитор, который показывает фрагменты матча с участием «Спартака». Алексей и Малика чувствуют себя среди фанатов явно не в своей тарелке.

Р ы ж и й. Тебя как зовут?

А л е к с е й. Леша.

Рыжий протягивает руку Алексею, тот ее жмет.

Р ы ж и й. А девушку?

А л е к с е й. Малика.

Малика явно смущается, когда произносят ее имя.

Р ы ж и й. Как-как?

Малика напрягается.

М а л и к а (*кричит*). Ма-ли-ка!

Рыжий поднимает большой палец вверх: отлично, мол.

Р ы ж и й (*парню в бейсболке*). Давай наливай ребятам.

Парень в бейсболке пугающим выстрелом открывает шампанское и обливает им окружающих, затем наливает пенистый напиток в протянутые пластиковые стаканчики. Алексею наливают больше, чем остальным.

Р ы ж и й. А барышня?

Алексей нежно смотрит на спутницу. Малика качает головой.

А л е к с е й (*подмигивая ребятам*). Бросила.

Пассажиры улыбаются. Малика дуется.

Р ы ж и й. Ну вот за даму и выпьем!

Болельщики чокаются, кричат: «Ура!» и выпивают до дна. На мониторе футболисты «Спартака» в этот момент забивают гол. Машина вздрагивает от вопля «гол!». Пассажиры вскакивают с мест и танцуют.

А л е к с е й. А вы в Москву?

Р ы ж и й. В Москву, Москву. Едем из Волгограда. «Ротор» отодрали всухую, 3:0.

Алексей чокается с рыжим и залпом выпивает шампанское. Машина взрывается аплодисментами. Один из парней начинает дуть в горн, другой крутит трещотку.

Р ы ж и й. А тебе куда?

А л е к с е й. В Рязань.

Р ы ж и й. По пути. Не волнуйся, довезем.

Белый «Мерседес» летит по берегу Волги. Из окон орут пассажиры, размахивая спартаковскими шарфами.

Сквозь крики и шум в машине до Алексея доходит знакомый рингтон мобильника. Малика достает трубку из кармана жилетки, прикладывает к уху и пытается понять, кто ей звонит.

М а л и к а. Алло! Алло! Не слышно. (*Переходит на таджикский.*) Кто это?

Она жалобно смотрит на Алексея. Дроздов все понимает и начинает махать руками, чтобы на него обратили внимание.

А л е к с е й. Ребята! Можно на секунду тишину?

Ребята не сразу, но умолкают, с трудом понимая, что происходит.

А л е к с е й (*Малике*). Говори!

Малика отворачивается к окну и прикрывает трубку рукой.

М а л и к а (*по-таджикски*). Таир, это ты? Я еду в Москву. Выходи меня встречать на вокзал, завтра вечером. Таир, ты меня слышишь? На Казанский вокзал.

Все в машине явно недовольны, что кто-то прервал их веселье.

П а р е н ь в б е й с б о л к е. Это на каком она?

А л е к с е й. Ребята, секундочку. Судьба ее решается.

П а р е н ь в б е й с б о л к е. Парень, ты чё нас грузишь?

Малика почти кричит в трубку.

М а л и к а (*по-таджикски*). Это не Таир? А кто ты? Его друг? А где Таир? Я ничего не поняла. Говори громче.

Малика жалобно смотрит на Алексея. Пропала связь. Ребята вновь начинают орать. Шампанское опять льется рекой.

Р ы ж и й. Оле-оле-оле-оле!

В с е х о р о м. «Спартак» — чемпион!

Машина выезжает на астраханский новый мост и попадает в городской трафик.

Из окон машины открывается красивая панорама на Волгу. В этом месте она широка, как нигде, по обе стороны от реки — десятки причаленных судов.

П а р е н ь с д у д к о й (*поет нетрезвым голосом*). «Издалека долго течет река Волга...»

Песню подхватывают остальные. Поют, как могут, неровно, но от души:

Течет река Волга —
Конца и края нет...
Среди хлебов спелых,
Среди снегов белых
Течет моя Волга,
А мне семнадцать лет.

Малика и Алексей спят, прижавшись друг к другу на переднем сиденье.

Р ы ж и й (*водителю*). Саша, заворачивай направо, к этому кабаку.

«Мерседес» съезжает с дороги и паркуется напротив кафе «Русская изба». Пассажиры высыпают на улицу, среди них полусонные Алексей и Малика.

Р ы ж и й (*Алексею*). Леша, давай с нами. Бери девушку и за стол. Заморим червячка и вперед. Утром надо быть в Москве.

Алексей вопросительно смотрит на Малику, та качает головой.

М а л и к а. Ты иди, я на скамейке посижу, мне будут звонить. Я должна с ним поговорить, он знает, что я еду к нему.

А л е к с е й. Я недолго.

Алексей заходит в ресторан вместе с шумной компанией, Малика садится на скамейку и с грустью смотрит на свой мобильник. Темнеет. На обочине дороги резко тормозит фура, из кабины выпрыгивают двое, водитель, седой мужчина, и его сменщик, молодой парень в кепке. Они закрывают машину и идут в ресторан. Их внимание приковывает сидящая на скамейке Малика. Она орет в трубку.

М а л и к а. Алло, Катя! Это я, Малика. Когда будете в Москве? Хорошо, я буду вас встречать на Казанском вокзале. Паспорт, паспорт. Я поняла.

Из кафе выходит шумная компания болельщиков, многие из них едва держатся на ногах, рыжего и парня с дудкой выносят друзья. Малика выходит им навстречу и ищет глазами Алексея, его нет. Ребята, выкрикивая «Спартак» — чемпион!», садятся в машину и уезжают.

Малика входит в полупустой зал, окидывает его взглядом, двое мужчин-водителей едят у окна. Она проходит внутрь, видит длинный неубранный стол и Алексея, уснувшего в окружении пустых бутылок. Малика подбегает к нему, пытается разбудить, но Дроздов не реагирует. Белокурая накрашенная официантка с кислой физиономией убирает посуду.

О ф и ц и а н т к а. Не люди, а звери. Разбили три рюмки и две тарелки. Москвичи поганые.

Малика в отчаянии, ей не удается привести в чувство Алексея.

О ф и ц и а н т к а. Давай поднимай его, мы закрываемся.

М а л и к а. Ему плохо, он не может идти.

Малика, собравшись с силами, берет Алексея за руку, вытягивает его на себя, взваливает на плечи, делает несколько шагов и останавливается.

О ф и ц и а н т к а (*обращается к посетителям*). Мужики, не поможете девушке поднять парня? А то он сейчас блеванет, а мне убирать.

Из-за стола поднимаются двое, те, которые припарковали фуру на обочине трассы. Они подходят к Малике, с легкостью снимают Алексея с ее плеч и выносят его из зала.

Ноги Алексея болтаются в воздухе, мужики аккуратно опускают его на скамейку. Малика садится рядом.

С е д о й. Земляк, два пальца в рот, и станет легче.

Водители фуры возвращаются обратно в кафе. Малика в отчаянии, Алексей лежит без движения, она пы-

тается привести его в чувство, но безрезультатно.

Девушка идет по дороге, ветер обдувает ей лицо, мимо пролетают машины, ослепляя ее фарами. Впереди автобусная остановка, Малика идет к ней, но не успевает сделать и десяти шагов, как рядом раздается скрип тормозов, она в испуге отскакивает в сторону. Огромный черный джип дает задний ход, тормозит. Открывается переднее боковое окно машины, и Малика видит в салоне двух небритых мужчин, два недобрых взгляда.

В о д и т е л ь. Работаешь?

М а л и к а. Что?

П а с с а ж и р. Сколько берешь? Оглохла, что ли?

М а л и к а. Кто?

Тут до Малики доходит, чего от нее хотят незнакомцы в джипе. Она вскрикивает и как ошпаренная отбегает от машины и бежит обратно.

Алексей, покачиваясь, выходит из-за кустов и садится на скамейку. Лицо его перекошено. Он достает из кармана сигареты, шарит в пачке, она пустая, мнет и выбрасывает ее. Он поднимает голову и видит перед собой Малику.

А л е к с е й. Прости. Не бросай меня. Мне сейчас очень плохо.

Малика тяжело вздыхает.

М а л и к а. Зачем ты это сделал? Зачем пил?

А л е к с е й. На голодный желудок развезло.

М а л и к а. Тебе надо полежать.

А л е к с е й. Мне надо Шурку увидеть. Я должен успеть. Ты поедешь со мной?

Малика молчит. Он продолжает.

А л е к с е й. Мы с ней тебя проводим до Москвы. Честное слово.

Из ресторана выходят те двое, которые вынесли Алексея на воздух. Подходят к скамейке.

С е д о й. Ну что, легче стало?

А л е к с е й. Сходил в кусты, теперь легче.

С е д о й. Что же тебя друзья бросили?

А л е к с е й. Они не друзья, случайные попутчики.

М а л и к а. А вы в Москву?

С е д о й. В Рязань.

У Малики в глазах появляется надежда.

М а л и к а. Он тоже из Рязани.

С е д о й. Земляк, что ли?

Седой и молодой переглядываются.

М а л и к а. У нас деньги есть.

С е д о й. Ну что, возьмем земляка?

А л е к с е й. Я без нее не поеду.

М о л о д о й. Не вопрос. Ее бросим на спальное место, а ты в салоне отоспишься. В полдень будем в Рязани.

По лесной пустынной трассе с включенными фарами летит КамАЗ.

Малика спит на спальном месте. За окном мелькают огни населенного пункта. Алексей дремлет, прислонившись к боковому окну. Седой водитель крутит баранку, сменщик курит и настраивает приемник. Ставит шансон.

В предрассветных сумерках мчится по лесной дороге КамАЗ, проезжает мост, мимо проносятся мокрые от дождя деревья.

КамАЗ останавливается на переезде. Алексей выпрыгивает из него, затем подхватывает Малику и прощается с водителями.

Алексей и Малика быстро идут в сторону города. Прямо от трассы начинаются садовые участки, затем дома, перекресток, машины, магазины...

А л е к с е й. Видишь школу, я в ней учился. А там — видишь? — белое здание... За ним техникум автодорожный. Я хотел пойти туда, потом передумал... Пойду в строительный... А может быть, в другой какой, я еще не решил.

М а л и к а. А я, как отца похоронила, бросила педучилище, пришлось маме помогать шить платья и тюбетейки. Хотела в школе работать, как тетя Катя.

Алексей останавливается, смотрит на Малику, молча гладит ее по голове. Она невольно прижимается к нему.

А л е к с е й. Нам надо пройти еще три улицы.

М а л и к а. Давай посидим.

Они заходят в парк и усаживаются на одну из скамеек. Тишина. Одни деревья окружают их, и только вдалеке, в самой глубине парка, видна медленно бредущая влюбленная пара. Парень

и девушка обнимаются, целуются. Алексей взволнованно смотрит на них, потом на Малику, та отводит глаза. Он еще ближе склоняется к девушке, она не отстраняется. Алексей берет ее за руку, и вдруг Малика вскакивает.

М а л и к а. Всё. Тебе надо идти. Ты должен ее увидеть.

А л е к с е й. Ты пойдешь со мной. И не спорь.

Алексей решительно встает и идет в сторону одноэтажных домов с приусадебными участками. Малика отстает от Алексея. Он останавливается и подходит к ней.

М а л и к а. Я не пойду.

А л е к с е й. Я поговорю с ней, вернусь и поеду с тобой в Москву. Шурку с собой возьмем. На поезд мы успеем. Он прибывает на Казанский вокзал в пять утра. Отсюда до Москвы два часа на электричке. Иди на станцию, она за этими домами, и жди меня.

М а л и к а. Нет, вы идите, а я поеду. Прощайте.

А л е к с е й. Почему ты перешла на «вы»?

М а л и к а. У нас принято чужим мужчинам говорить «вы».

А л е к с е й. Я разве чужой?

М а л и к а. Я вас никогда не забуду.

А л е к с е й. Нет, нет. Я тебя так не отпущу, познакомлю с ней, и мы проводим тебя на вокзал.

Алексей берет за руку Малику и тащит за собой.

Алексей и Малика бегут по улице с одноэтажными домами. Минуют один дом, второй, третий... Останавливаются у калитки с аркой из цветов. Дроздов берет за руку Малику и сажает ее на скамейку рядом с палисадником.

А л е к с е й. Посиди, я сейчас вернусь.

Алексей заходит во двор и видит в саду сверкающий белизной джип. Он идет по дорожке, выложенной кирпичом, замедляет шаги и слышит из открытого окна кухни чьи-то голоса и звонкий смех.

М у ж с к о й г о л о с. Скажи: «Mon cher Paul».

Г о л о с Ш у р ы (*говорит с акцентом*). Mon cher Paul.

М у ж с к о й г о л о с (*тоже с акцентом*). Получается, но помни, у французов ударение всегда падает на последний слог. Например: Paris, Champs Elysées, Tour Eiffel...

Г о л о с Ш у р ы. Париж, Елисейские поля, Эйфелева башня.

М у ж с к о й г о л о с. Умница! А теперь скажи это по-французски.

Алексей стоит в нерешительности, радость сползает с его лица. Он выдергивает кирпич из земли и со всего размаху швыряет его в окно кухни, стекло разлетается вдребезги. Слышится женский крик. Шум, топот. На крыльцо выбегает Шура и, увидев Алексея в саду, останавливается. Они стоят и смотрят в глаза друг другу. За спиной Шуры появляется высокий длинноволосый молодой человек.

Алексей разворачивается и быстрыми шагами идет к калитке. Шура спускается с крыльца.

Ш у р а. Леша, подожди. Нам надо поговорить.

Алексей останавливается на секунду, оборачивается, в его глазах слезы.

А л е к с е й. Говорить мы с тобой больше не будем.

И он уходит. Шура бежит за ним.

Алексей выходит на улицу, громко хлопнув калиткой, и подходит к сидящей на скамейке Малике. Та смотрит на него испуганными глазами. Сзади появляется взволнованная Шура. Дроздов хватает Малику за руку и тащит ее за собой.

Ш у р а. Леша, Леша, подожди. Выслушай меня.

Алексей грубо отталкивает Шуру и дает пройти вперед Малике.

А л е к с е й (*Малике*). Пошли отсюда. Мне здесь больше делать нечего.

Шура в растерянности, она останавливается и смотрит на удаляющихся от нее по улице Алексея и Малику.

Ш у р а. Алексей! Вернись! Я прошу тебя! Надо поговорить.

Дроздов уверенно шагает вперед, крепко держа Малику за руку, та мелко семенит за ним. Вдруг она резко останавливается и освобождает свою руку.

М а л и к а. Ты что делаешь? Почему ты не хочешь с ней поговорить? Ты же из-за нее сбежал из армии.

Шура стоит поодаль и не понимает, что происходит.

А л е к с е й. Малика, это не твое дело. Пошли!

М а л и к а. Как ты так можешь, ты же из-за нее чуть не убил человека. Она же ждала тебя, ты разве не видишь: она плачет. (*Хватает Алексея за руку и тащит к Шуре, подталкивает его в сторону девушки и начинает ходить вокруг них кругами.*) Леша, вы должны поговорить. Шура, он про вас много рассказывал. Он вас любит, вы должны это знать.

В этот момент открывается калитка и на улицу выходит француз. Малика, увидев его, осекается и все понимает. Наступает неловкая пауза. Малика разворачивается и убегает. Алексей стоит и смотрит на француза, Шура плачет. Француз берет ее за плечи и уводит в дом.

Алексей идет медленно, понурив голову. Усталость, приключения с Маликой и встреча с Шурой одолели его... Вдруг он останавливается пораженный. Прямо перед собой он видит Малику.

А л е к с е й. Малика. Ты здесь?

Глаза Малики радостно блестят.

М а л и к а. Я пропустила электричку, ждала тебя.

А л е к с е й. Малика! Какая ты умница! Я думал, что больше не увижу тебя!

М а л и к а. Я ждала.

А л е к с е й. И здорово. Я поеду с тобой в Москву, и мы найдем твоего мужа.

Малика понимающе смотрит на него, но лицо ее не становится грустным, а даже каким-то светлым. Алексей берет ее за руку и прижимает к себе. Она не сопротивляется, оба молчат, затем Малика поднимает голову и проводит рукой по его лицу. Дроздов замечает ее влажные глаза, он наклоняется к ней, пытается ее поцеловать, но Малика отводит в сторону губы, но не глаза, которые говорят больше, чем слова. Алексей что-то хочет сказать, но Малика ладонью закрывает ему рот и молча смотрит на него. И в этот момент звонит ее телефон. Она прикладывает к уху трубку.

М а л и к а (*по-таджикски*). Ты где, Таир? Я не знаю, где это находится. Приезжай на Казанский вокзал.

Они снова в пути. Тамбур вагона набит до отказа. Шум колес. Ветер. Давка. Их прижали друг к другу. Они пробуют говорить, но шум забивает голоса.

А л е к с е й (*кричит*). Как зовут твою дочь?

М а л и к а (*говорит громко*). Азиза.

А л е к с е й. Очень красивое имя.

Они взволнованы близостью. То рука коснется руки, то Малика спрячет от ветра свою голову на его плече. Они вместе. И от этого исчезают и шум, и толкотня, и ругань пассажиров. Алексей крепко прижимает девушку к себе, она не сопротивляется.

Московский перрон пуст. Алексей и Малика стоят у электронного табло и смотрят вперед, в конец станции, оттуда появляется поезд. Состав медленно приближается к платформе.

Р е п р о д у к т о р. Поезд «Душанбе — Москва» прибывает на седьмой путь.

Алексей и Малика идут быстро по перрону в поисках своего вагона. Как только состав останавливается, сотни пассажиров высыпают на платформу. Ночной вокзал начинает гудеть и оживать. Навстречу ребятам движется огромная толпа с сумками и чемоданами. Малика с беспокойством смотрит то на поезд, то на людей, то на Алексея. Их глаза ищут знакомые лица. Наконец они видят Катю. Малика бросается ей на шею.

М а л и к а. Катя!

К а т я. Как здорово, что вы успели!

М а л и к а (*указывая на Алексея*). Это все он. Без него бы я пропала.

Алексей смотрит на них и улыбается. Катя вручает девушке сумку и паспорт и крепко жмет Дроздову руку.

К а т я. Леша, ты молодец. Ты был прав. Точно угадал, кто подбросил эту дрянь Малике.

М а л и к а. Кто?

К а т я. Тимур, конопатый парень. Его специально не трогали ни в Узбекистане, ни в Казахстане. Пасли до России и всю группу накрыли уже в Волгограде. Баграм его раскусил, и теперь...

На этих словах Катя замолкает. Малика и Алексей поворачивают голову и видят перед собой суровое лицо бригадира.

Б а г р а м. Катя, ты опять много болтаешь. Им это не обязательно знать.

А л е к с е й. Вот сволочь, не дали мне ему врезать.

Б а г р а м. Ты, солдат, не горячись, дергай быстрей отсюда, пока менты тебя не взяли. Охоту на тебя никто не отменял.

Малика в смятении, не знает, то ли радоваться появлению бригадира, то ли огорчаться. Она невольно прячется за спиной Алексея.

Б а г р а м. Мужа нашла?

Малика не успевает ответить бригадиру. И в этот момент раздается звонок мобильника. Девушка достает из кармана телефон и прикладывает его к уху. Ее лицо неожиданно проясняется.

М а л и к а (*по-таджикски*). Где ты, Таир? Куда? Когда?

Алексей взволнованно смотрит на Малику. Тут Баграм хлопает его по плечу и кивком показывает в сторону здания вокзала. Народ небольшими группами идет в направлении метро. Среди пассажиров милиционеры. Они выборочно проверяют документы прибывших пассажиров. Дроздов не раздумывая хватает за руку Малику и исчезает в толпе. Баграм усмехается и садится обратно в поезд, вслед за ним в вагон заходит Катя.

Алексей и Малика идут мимо таблички «Пригородные поезда», выходят на перрон, где останавливается электричка. Пассажиры выходят из вагонов. Малика ищет взглядом мужа. Алексей с сумкой идет следом за ней. Выбравшись из толпы, Малика останавливается и оглядывается вокруг. Она всматривается в лица суетящихся на перроне людей. Мужа нет. Малика направляется вдоль перрона. Алексей идет за ней. Но и здесь никого нет.

...Опустевшая платформа. Ушла электричка. Разошлись люди. Серый туман накрывает железнодорожные пути. Только Малика и Алексей одиноко стоят на перроне. Девушка уже не смотрит по сторонам. Опустив голову, она мрачно уставилась в землю. Алексей, вздыхая, поглядывает на нее. Малика поднимает голову.

М а л и к а. Что ты стоишь?.. Иди.

Алексей молча кивает, но никуда не уходит, достает сигареты, закуривает. Светает. Они выходят на боковую улицу, на стоянку такси, народу не так много, машин тоже. На привокзальных скамейках спят и отдыхают бомжи. Алексей поглядывает на Малику, а та, перестав уже надеяться, тоскливо смотрит куда-то наверх, на освещенные прожекторами золотые купола. Сигарета догорела до самых пальцев Алексея, он бросает ее.

М а л и к а. Тебе же ехать надо. Иди!

А л е к с е й. Не придет он. Пошли.

Она поворачивается, чтобы идти обратно к вокзалу, и в это время откуда-то сзади раздается глухой голос: «Малика!» Девушка вздрагивает. Какой-то парень, хромая, пробирается к ним через автостоянку. Он подходит к Малике, останавливается, худой, с впалыми щеками, с печальными, измученными глазами. Она бросается к нему, обнимает и плачет у него на груди.

М а л и к а (*по-таджикски*). Живой! Живой! (*Он не двигается. Она отрывается от него, смотрит в глаза и снова прижимается к нему.*) Как я по тебе соскучилась! Азиза по тебе соскучилась. Мама тоже соскучилась. Как мы тебя любим!

Губы Таира что-то шепчут. Он тоже обнимает ее. Она снова смотрит ему в лицо. Он улыбается ей в ответ. Улыбка получается грустная и жалкая. В глазах у него слезы.

М а л и к а. Ничего... Ничего... теперь мы вместе.

Она гладит его лицо, волосы, плечи. Алексей стоит рядом и смотрит на Таира и Малику. Он растерян. Закуривает. Вдруг кто-то трогает его за плечо. Дроздов поворачивается и видит перед собой милиционера.

М и л и ц и о н е р. Документы.

Алексей последний раз бросает взгляд в сторону Малики, долго тушит сигарету. Малика не видит его, она берет руку Таира, разглядывает. Ладонь вся в рубцах и царапинах. Он привлекает жену к себе, обнимает. Вдруг Малика спохватывается.

М а л и к а. Подожди, а где же Леша?

Она поворачивается, отыскивая Алексея глазами.

М а л и к а. Где он?!

Девушка оглядывается по сторонам, бежит по перрону сквозь серый туман. Пустая платформа.

М а л и к а. Леша! Леша! Леша!

Алексея нигде нет.

Аннотации научных статей

Наталья Сиривля. Сказки народов б. СССР

Обзор кинофестиваля «Киношок»-2012. Критик отмечает уникальные черты нынешнего фестиваля, анализирует картины, представленные в конкурсной программе, исследует особенности нового кинопространства, формирующегося в странах бывшего СССР.

«Киношок»-2012, СССР, конкурсная программа, кинопространство

Катерина Тарханова. Там, где сошлись Запад и Восток

Критик анализирует конкурсную программу XXI кинофестиваля «Киношок», отмечая ее особенности, выявленные ею актуальные мотивы, а также подчеркивая общую значимость фестиваля. В частности, автор рассматривает картину «Замок спящих бабочек» Альгимантаса Пуйпы, ставшую камертоном фестивальной атмосферы.

«Киношок»-2012, конкурсная программа, «Замок спящих бабочек», Альгимантас Пуйпа

Зара Абдуллаева. За границами шока

Автор анализирует наиболее яркие картины, представленные в программе короткого метра «Границы шока» в рамках XXI фестиваля «Киношок», исследуя особенности киноязыка и творческого метода молодых режиссеров.

«Киношок»-2012, киноязык, короткий метр, творческий метод

Юрий Богомолов. С видами на российское кино

Обзор XXI кинофестиваля «Окно в Европу» в Выборге. Автор рассматривает наиболее значительные картины, представленные в программах фестиваля, анализирует особенности нынешнего киносезона в целом, отмечая, что в 2012 году он оказался зеркальным не только по отношению к киноиндустрии, но и по отношению к самой современности, к ее трендам и запросам.

«Окно в Европу»-2012, Выборг, киносезон, киноиндустрия, современность, тренд

Нина Цыркун. Врачебная практика

Рецензия на картину Владимира Панкова «Доктор». Критик анализирует особенности построения картины — экранизации одноименной театральной постановки по пьесе Елены Исаевой — ее стилистику, сюжетные коллизии и характеры персонажей, жанровую специфику и уникальность художественных приемов режиссера.

«Доктор», Владимир Панков, Елена Исаева, театр, коллизия, темпоритм, экранизация

Нина Спутницкая. Презрение, или Odnazhde v Rossii

Рецензия на картину Марии Саакян «Энтропия». Критик анализирует стилистические и структурные особенности картины, ее персонажей, образный ряд, отмечая при этом принципиальную вторичность, которая становится основным способом для режиссера встроить абсурдистский мир фриков в традиционную сюжетную структуру.

«Энтропия», Мария Саакян, образность, фрик, абсурд, вторичность

Елена Стишова. Карловы Вары. Перезагрузка

Обзор международного кинофестиваля в Карловых Варах. Критик анализирует состав конкурсной и внеконкурсных программ, представленных в 2012 году, на материале наиболее заметных картин выявляет новые тенденции в европейском кино, а также прослеживает изменения в выстраивании культурной политики фестиваля.

Карловы Вары—2012, европейское кино, культурная политика, тенденции

Владимир Лукин. Камерный авангард

Обзор 65-го международного кинофестиваля в Локарно. Критик анализирует особенности фестиваля 2012 года, выявленные им актуальные тенденции, а также рассматривает наиболее яркие картины, представленные в конкурсной и внеконкурсных программах, анализируя их форму, стилистику и смысловые аспекты.

Локарно-2012, актуальные тенденции, смыслы, камерность, авангард

Денис Драгунский. Темная сторона свободы

Автор размышляет о значимых изменениях в мышлении человека в современной России, исследует механизмы нового типа сознания, освободившегося от гнета советского тоталитаризма, а также скрытые опасности, связанные с утратой способности к рациональному мышлению.

Свобода, модерн, тоталитаризм, рациональное мышление, Россия

Алексей Смирнов. Сказки братьев Коэн

Автор анализирует современное российское кино с формальной и эстетической точек зрения, исследует его наиболее типичные сюжеты, ходы и приемы, сопоставляя его с успешным западным кинематографом, а также рассматривает изменения зрительских предпочтений. Констатируя кризис кино в России, автор предлагает ряд решений, способных улучшить положение российского кинематографа на мировом рынке.

Российское кино, западный кинематограф, зрительские предпочтения, кризис, мировой рынок

Сергей Анашкин. Перекрестки и тупики

Исследование кинематографа тайваньского режиссера Эдварда Янга, яркого представителя тайваньской «новой волны». На материале семи картин режиссера автор анализирует его уникальный кинематографический мир, художественные стратегии, эстетические и стилистические приемы, полифонию сюжетов и сквозные мотивы его творчества.

Эдвард Янг, кинематограф Тайваня, «новая волна», стратегия, сквозной мотив, полифония

Андрей Фоменко. Леопард и бронтозавр

Автор анализирует кино эпохи классического Голливуда, рассматривая наиболее яркие произведения этого периода, отмечая вместе с тем их специфику в сравнении с современным авторским и массовым кино. На материале фильма «Воспитание крошки» Хоуарда Хоукса автор исследует особенности жанра screwball comedy, бурлескной комедии, ее уникальные стилистические и смысловые аспекты.

Голливуд, «Воспитание крошки», Хоуард Хоукс, screwball comedy, бурлескная комедия

Евгений Майзель. Всюду Бог?

Автор подробно анализирует понятие «религиозное кино», пытаясь выделить его характерные признаки, формальные и стилистические особенности, создать его типологию. На материале конкретных картин автор анализирует мотивы богооставленности, богоборчества, пантеизма, трансценденции и т.д., прослеживающиеся в религиозном кино.

Религиозное кино, типология, богооставленность, богоборчество, пантеизм, трансценденция

Лев Карахан. В поисках утраченной метафизики

Масштабное глубокое исследование картины «Фауст» Александра Сокурова. Рассматривая различные аспекты фильма, критик анализирует его специфическую материю, стилистику, драматургическую конструкцию, по-своему интерпретирует персонажей картины, раскрывает заложенный в ней глубокий философский и религиозный смысл, а также изучает особенности художественного языка режиссера.

«Фауст», Александр Сокуров, стилистика, религиозный смысл, художественный язык

S U M M A R Y

Anatoly Golubovsky — Nikita Sokolov — Yury Pivovarov

The church has lost its chance

Natalya Sirivlya

Tales of the former USSR folks

Anapa-2012. Review of Kinoshock film festival. The critic marks unique features of nowadays fest, analyzes pictures in Competition, investigates peculiarities of new cinema space of the countries of the former USSR.

Anapa-2012, Kinoshock, USSR, Competition, cinema space

Katerina Tarkhanova

Where the West and East got together

Reviews of Algimantas Puipa's THE CASTLE OF THE SLEEPING BUTTER-FLIES (Lithua). The critic analyzes Competition programme of XXI Kinoshock film festival, marking its peculiarities, actual motives and especially the general importance of the festival. THE CASTLE OF THE SLEEPING BUTTER-FLIES by Algimantas Puipa is particularly singled out as the fork tuning of the fest's atmosphere.

Kinoshock-2012, Competition programme, THE CASTLE OF THE SLEEPING BUTTER-FLIES, Algimantas Puipa

Zara Abdullayeva

Behind the limits of shock

The author analyzes the brightest pictures from the short films Limits of Shock at the XXI Kinoshock festival, investigating the peculiarities of cinema language and the creative method of young directors.

Kinoshock-2012, cinema language, short films, creative method

Yury Bogomolov

Implying Russian cinema

Viborg-2012. The author considers the most remarkable pictures from the festival's programmes, analyzes peculiarities of this season in general, marking, that in 2012 it appeared reflexive to both cinema industry and contemporaneity itself, its trends and demands.

Viborg-2012, cinema industry, contemporaneity

Nina Tsyrkun

General practitioner

Review of Vladimir Pankov's DOCTOR (Russia). The critic analyzes peculiarities of the film's structure, which is an adaptation of the stage performance, its stylistics, subject matter, genre specifics and characters as well as unique artistic method of the director.

Vladimir Pankov, DOCTOR, theatre, subject matter, timing, adaptation

Nina Sputnitskaya

Contempt, or Odnazhde v Rossii

Review of Maria Saakian's ENTROPY (Russia). The critic analyzes stylistic and structural peculiarities of the film, its characters, imagery and principal imitativeness, which becomes the main method of the director in in-building an absurd world of freaks into a traditional compositional structure.

Maria Saakian, ENTROPY, imagery, freak, absurd, imitativeness

Elena Stishova

Carlovy Vary. Reloading

Review of Carlovy Vary International. The critic analyzes Competition and other programmes of 2012, singles out new tendencies in European cinema and also traces down changes in the building of cultural politics of the festival.

Carlovy Vary-2012, European cinema, cultural politics, tendences

Vladimir Lukin

Chamber vanguard

Review of the 65-th Locarno International. The critic analyzes actual trends and considers the most remarkable pictures of Competition and other programmes, analyzes their forms, stylistics and semantic aspects.

Locarno-2012, actual trends, semantic aspects, chamber vanguard

Denis Dragunsky
A dark side of freedom
The author reflects over important changes in the thought in contemporary Russia, investigates mechanisms of a new type of consciousness, freed from the burden of Soviet totalitarianism, as well as hidden danger tied up with the loss of an ability to rational thinking.
Freedom, modern, totalitarianism, rational thinking, Russia

Olga Andreyeva
Advice to a traveler
Personal rubric.

Alexei Smirnov
Brothers Cohen's tales
The author analyzes contemporary Russian cinema from formal and aesthetical points of view, investigates its most typical subject matter, methods and tricks, juxtaposing it with successful Western cinema. Change in spectators' preferences is also considered. Stating cinema crisis in Russia, the author puts forward some solutions which are capable to improve the position of Russian cinema on the world market.
Russian cinema, Western cinema, spectators' preferences, crisis, world market

What's good of Kinoshock?
Anapa-2012. Round table talk

Sergei Anashkin
Crossroads and blind alleys
7½ films by Edward Young. Investigation of the cinema by Taiwanese filmmaker Edward Young, the prominent representative of the Taiwanese «new wave». Basing on seven works of the director the author analyzes his unique cinematic world, artistic strategies, aesthetical and stylistic methods, polyphony of plots and key motives of his creation.
Edward Young, Taiwanese «new wave», strategy, key motive, polyphony

Andrei Fomenko
Leopard and brontosaurus
The author analyzes cinema of epoch of classical Hollywood, considering the most distinguished works of the period and marking their specifics in comparison to the contemporary arthouse and mainstream. Basing of Howard Hawks' BRINGING UP BABY, he analyzes features of screwball comedy, its unique stylistic and semantic aspects.
Hollywood, BRINGING UP BABY, Howard Hawks, screwball comedy, burlesque

Evgeny Maizel
God is everywhere?
A detailed analytical treatment of the notion of religious cinema. The author strives at singling out its characteristics, formal and stylistic features, making up its typology. Basing on certain pictures he analyzes motives of theomachy, pantheism, transcendence, etc., which are traced down in religious cinema.
Religious cinema, typology, theomachy, pantheism, transcendence

Lev Karakhan
In search of metaphysics lost
Profound investigation of Alexander Sokurov's FAUST. Considering various aspects of the film, the critic analyzes its specific stuff, stylistics, composition, interprets characters in his own way, discloses deep philosophical and religious sense and investigates peculiarities of artistic language of the fimmaker.
Alexander Sokurov, FAUST, stylistics, religious sense, artistic language

Roman Perelstein
Hell is hand-made
Alexander Sokurov's FAUST.

Mumin Shakirov
Oriental express
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 10.09.12. Подл. к печати 20.09.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 13891. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ

БОЛЬШОЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ КАНАЛ

РОДОМ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ДАРИМ ОТЛИЧНОЕ НАСТРОЕНИЕ

РЕШАЕМ ВАШИ ПРОБЛЕМЫ В ПРЯМОМ ЭФИРЕ

ОПЕРАТИВНО ИНФОРМИРУЕМ

РЕН

ЧЕСТНЫЕ
НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com
Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

ТНТ

ХИМЕРЫ

новые серии

с 6 ноября

20:00 понедельник – четверг

16+

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Россохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, М.КУВШИНОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, В.РУТКОВСКОГО, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Pussy Riot как культурная практика
Левое искусство

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2012
«РАЙ: ВЕРА» Ульриха Зайдля
«ПЬЕТА» Ким Ки Дока
«МАСТЕР» Пола Томаса Андерсона
«Я ТОЖЕ ХОЧУ» Алексея Балабанова
«СТРАСТЬ» Брайана Де Пальмы

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ
ФИЛИП СЕЙМУР ХОФФМАН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Художественные формы революции: от джентрификации к оккупации
Протестуя против капитализма, бессознательно его желая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Долгопят. ЧУЖАЯ ЖИЗНЬ

2012